

أدباء من السعودية

دكتور
يوسف حسن نوفل
جامعة الرياض





للطباعة والنشر
١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م



دكتور
يوسف حسن نوفل
جامعة الرياض

ص. ب. ١٠٥٠ ـ هاتف ١٢١ ٧٧٧ ٤
الرياض ـ المملكة العربية السعودية

الطبعة الأولى
١٤٠٢هـ = ١٩٨٢م

أدباء من السعودية

بسم الله الرحمن الرحيم

محتويات الكتاب

القسم الثاني

تَوطِئَـــة

منطلق العمل الأدبي

اللغة وسيلة الآداب إلى من يتلقاها قراءةً أو استماعاً أو مشاهدةً. واللغة ـ لهذا ولغيره ـ تُعدّ من أقوى وسائل اتصال الإنسان في حياته الاجتماعية والثقافية والاقتصادية. . . وفيها يتجلى نموّ الحياة الاجتماعية والثقافية للبشر، وبها يحفظ الفرد ما يرثه من تعاقب الحضارات والثقافات والخبرات عبر عصور التاريخ منذ أخذت تتطور مع الرقيّ الفكري والعقلي للإنسان منذ أقدم العصور حين بدت مع العمل واللعب، في السلم والحرب، في الجدّ واللهو، وأخذت تتخذ أشكالاً يذكرها علماء اللغة بإفاضة من إشارة وإيماءة وتعبير بالوجه ومحاكاة للأصوات المحيطة من صيحة وصفير وصرخة حتى صار الكلام البشري أعلى مراحل ذلك التشكّل، وصار في قدرة المتكلم التفرقة بين المهموس والمجهور والمحبوب والمكروه والمتآلف والمتنافر. . . إلى غير ذلك من دلالات لا تحصى تضمها الوحدات الصوتية حين تتم صياغتها في تركيب فني.

وإذا كانت اللغة تعبّر عن وعي الجماعة وخبرتها بوجه عام، في الوقت الذي تعبّر فيه عن وعي الفرد وخبرته، فإن اللغة في الصيغة الأدبية تعتمد على خصائص فنية ترتفع بها فوق مستوى لغة الكلام

العادي لدى أفراد الإنسانية، إذ تعتمد على طرائق شتى من التفكير والتعبير، والرمز والتصوير، والإيقاع والدلالة إلى غير ذلك مما اكتمل من خبرات فنية لدى أدباء تلك اللغة.

واللغة من حيث كونها شكلاً فنياً للأدب هي من أكمل الأدوات التي تحققت للإنسان لنقل تجاربه نقلاً واقعياً صادقاً أميناً، ولما كانت اللغة وسيلة الأدب وأداته، اهتم دارسو الآداب بأصول الصناعة اللفظية، مما يدخل في التركيب اللغوي وبناء الكلمة والجملة والجرس والإيقاع والتعبير والمجاز، ومراجعة الكاتب ما يكتب، وتنقيحه إياه، لذا قيل إنه لا يخيفنا القول بأننا «نقتل كي نشرِّح»؛ لأن التعبير الفني الجيد لا يضيره التحليل الأدبي الذي قد يشبه التشريح لدى غيرنا، ولهذا كان التعبير الفني الجيد نبعاً أساسياً لصيانة اللغة وتجددها عبر أجيال الأدباء، وانتقالها عبر مراحل التراث، ولهذا قال الأولون عن فنٍّ من فنونهم: الشعر ديوان العرب.

ولنا أن نتساءل: ما المقصود بالتعبير الفني؟

يمكن القول ــ بإيجاز شديد ــ إن التعبير الفني صياغة صاغها الإنسان، يسعى من ورائها إلى تصوير تجربة فنية للجمال والخير والحق في حياة البشرية وفق أسس فنية، وانفعال عاطفي وجداني منظَّم عميق لتجارب الإنسان في الكون وحقائقه وأحداثه في صدق فني يتمثل فيه إخلاص الكاتب لعاطفته وتجربته الانفعالية.

وهي صياغة تترك آثارها فيمن يتلقاها فينفعل بها ويزداد وعيه بالإنسان والحياة. ويتَّسم هذا الأثر عند المتلقِّي بالاستمرار، وهذا فارق

ما بين أديب يعبّر تعبيراً فنياً من خلال نوع أدبي ما عن فجيعة أم في ولدها من ناحية، وصراخ تلك الأم وتعبيرها البسيط عن حزنها بأساليب صوتية وغير صوتية من ناحية أخرى، إذ كان أداء الأم موقوتاً مرتبطاً بلحظتها الراهنة الحزينة يؤثر فيمن يشاهدها أو يستمع إليها، وليس أثراً أدبياً لغوياً باقياً، ولهذا بقيت ــ مع الزمن ــ مراثي كل من أبي ذؤيب الهذلي في أولاده، والخنساء في أخيها، وابن الرومي في ولده الأوسط، كذلك يبدو الفرق بين الذي يعبّر عن غضبه تعبيراً سريعاً موقوتاً والشاعر الذي يصوغ غضبه صياغة شعرية ما.

من أجل ذلك، احتلَّ التعبير الفني الأدبي بأشكاله المختلفة منزلته الجليلة في التراث الإنساني من جيل إلى جيل، ومن لغة إلى لغة، لأنه ينقل العاطفة الإنسانية في صدق فني وانفعال عميق بها تتقارب العواطف الإنسانية ويزداد التخاطب والتبادل عن طريقها بين البشر في كل مكان وكل عصر.

وهذا الصدق الفني ينبع من عاطفة قوية ألمّت بالكاتب أو عاشها وادَّخرتها نفسه واختلطت بها من خلال تجارب حياته وعلاقات مجتمعه، ودخائل نفسه ومكنون ضميره. ومن قوة الانفعال شبّت مشاعره في تعبيره الفني غير متعارضة مع نواميس الحياة وقوانينها أو حقائق السلوك الإنساني العام. وبذلك يمكن للتعبير الفني الجيد ــ الذي لا يلجأ إلى الوعظ المباشر ــ أن يتسلل بالأدوات الفنية إلى داخل الإنسان فيضيف إليه جديداً.

والحق أن ذلك كله لا يصدر إلَّا عمن يملك إحساساً مـرهفاً وانفعالاً قوياً وقدرة على نقل عاطفته من خلال النوع الأدبي الذي يراه من:

فن قصصي: أقصوصة أو قصة قصيرة أو روايـة، أو مسرحي: شعـراً أو نثراً، أو نـوع أدبي آخر كـالقصيدة الشعـرية، أو المقـال، أو السيرة، أو الخطبة، أو الرسالة، أو اللوحـة القلمية، أو الحـديث الإذاعي إلى غير ذلك مما يمكن أن يتفرع عن الأنواع الأدبية على نحو ما يبدو في نظرية الأنواع الأدبية Literary Genres.

تلك الأنواع الأدبية التي تمثّل النتاج الجمالي الفني للبشرية في كل عصر من أنواع أدبية بعينها تتفق مع طبيعة العصر وحاجاته، ومن الأنواع الأدبية ما خلد برغم مرور سنوات طويلة على مولده في عصره البعيد كأنواع من السير والملاحم، ومن هذه الأنواع ما تلاشى أو اندمج مع نوع أدبي آخر، أو تطوّر إليه، وتغيّرت تبعاً لذلك أدواته اللغوية وطرائقه الفنية.

وقد نبعت نظرية الأنواع الأدبية من خلال ثلاثة مواقف هي:

- الموقف **الغنائي**، ووظيفته التعبير، وضميره الملائم هو ضمير المتكلم (أنا)، وتمثّل ذلك في **القصيدة الشعرية**.

- والموقف **الملحمي**، ووظيفته التمثيل، وضميره الملائم هو ضمير الغائب (هو)، وتمثّل في **الملحمة**.

- والموقف **الدرامي**، ووظيفته النداء أو الدعاء، وضميره الملائم هو ضمير المخاطب (أنت)، وتمثّله **الدراما**.

وهذه هي الأبعاد الثلاثة للتفكير والتعبير في الأنواع الأدبية، وفيها نرى غلبة البعد التعبيري في الشعر الغنائي، وغلبة البعد التمثيلي في الشعر الملحمي، وغلبة بعد النداء أو الدعاء على الشعر الدرامي، ولهذا وجدنا من النقاد من ذكر للشعر أصواتاً ثلاثة هي: صوت الشاعر عندما يتوجه إلى **نفسه** وحدها بالحديث، والثاني صوته متجهاً إلى **جمهور**، والثالث صوته بين **أشخاص** يتخيلهم.

والأديب ـ في ذلك ـ يستعين بالخيال الأدبي الذي لا يكون محض اختلاق أو مجافاة للواقع. بل يمثّل رؤية الأديب لحقائق الكون ومن فيه بشكل يتحقق فيه من الوضوح والجلاء والصفاء ما لا يمكن أن يتحقق في الصورة الواقعية للكون وما فيه، إذ يضيف الأديب إلى ذلك التصوير من خياله ما يكمله ويرتبه بما يملك من قدرة على رؤية العلاقات بين الأشياء، وقدرة على استحضار الحقيقة بأجزائها، وقدرة على الاختيار والانتخاب والاختصار، ثم من قدرة على التعبير الفني.

وإذا سلّمنا أن العمل الأدبي يتجه به كاتبه إلى المتلقّي، فإنه من الضروري أن يتوفر لدى هذا المتلقّي قدر من الذوق الأدبي الذي يمكّنه من الوقوف على الأهداف الأساسية ـ كلها أو بعضها ـ لذلك التعبير الفني، والاستجابة لها، حتى ليخيل إليه أنه يعاني مثل ما عاناه المنشىء، أو يكاد يتمثل شخصيته ليبلغ ما قصده الكاتب فتتحقق له متعة فنية تفوق المتعة الحسية من شبع أو ري.

وإذا كان هناك قدر مشترك من الذوق العام الحسّي لدى الأمم والأفراد يميّز بينها ويجعلها تفضل شيئاً على شيء، وتستقبح شيئاً وتستحسن غيره كذوقها للطعوم والموسيقى وأشكال البناء والألوان وأنواع الملابس... الخ، فإن الذوق الأدبي يختلف من فرد إلى فرد تبعاً لقدرات الفرد وميوله ومواهبه، وإذا كان لكل أمة من الأمم أدب خاص بمراحل حياتها وعصورها ارتبط بالشعور العام لها، فإن هناك آداباً عالمية إذا نُقلت إلى لغة غير لغتها. بل إلى عصر غير عصرها استجيدت، وبقي لها ما كان لها من استحسان وتقدير في لغتها الأم وعصرها البعيد، ذلك أن هناك قدراً مشتركاً في الذوق الأدبي يجعلك تقف أمام الأدب الراقي مستحسناً ومعجباً، مهما كانت لغته، ومهما كان عصره، ولهذا قيل: «إن الذوق لا يُعلَّل».

ومن المتوقع ـ إذن ـ أن تختلف نظرة الإنسان للتعبير الفني وتذوقه له تبعاً لاختلاف ميوله الفنية وتبعاً لتباين الفروق الفردية، لذلك رأوا «أن الدلّال وحده هو الذي يبدي نحو كل أنواع الفنون على السواء قدراً واحداً من الحماسة»؛ ذلك أن مهمته تنحصر في الترويج والدعاية، أما المتلقي للعمل الفني فيلقي بنفسه في غمار التجربة الأدبية ليحسّ بما أحسّ به الكاتب.

وكما أن بمقدور الأمم أن ترقى بالذوق العام في حياتها وسلوكها، وتصلح من شأنه وتقوّمه، فإن بمقدور المتلقي للتعبير الفني أن يرقّي ذوقه الأدبي، ويبذل من الجهد ما ينهض به ويسمو، ولعله من هنا نشأت ألوان

من النقد التفسيري، والتحليلي، وغير ذلك من مباحث وصلت قمتها بوضع مباحث علم الجمال الأدبي[1] Aesthetic .

يوسف حسن نوفل

الرياض ـ مساكن الجامعة بالدرعية

شوال ١٤٠١ هـ

---

(١) انظر: تليمه (عبد المنعم): مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة القاهرة ١٩٧٨. ومقدمة في نظرية الأدب، دار العودة بيروت ١٩٧٩. وجان برتيلمي، بحث في علم الجمال ترجمة أنور عبد العزيز نهضة مصر ١٩٧٠. ورينيه ويليك وأوستين وارين، نظرية الأدب. وعبد المنعم اسماعيل، نظرية الأدب ومناهج البحث الأدبي. وفيشر (إرنست)، ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، القاهرة ١٩٧١. وفينست، نظرية الأنواع الأدبية ترجمة حسن عون، المعارف، الإسكندرية ١٩٥٨. ولطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، نهضة مصر ط ١، ١٩٧٠. ولوفافر، في علم الجمال، ترجمة محمد عيتاني بيروت ١٩٥٤. ومحمد النويهي، وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي، الرسالة القاهرة ١٩٦٦، وعز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية للنقد الأدبي.



القسم الأوّل

قصّاصون:
التراسل الفنّي بين الأجناس الأدبية



ملامح الشخصية
في أقاصيص عبد الله جفري

هل يستقي الكاتب نماذجه البشرية من فراغ؟

سؤال يدفعنا إلى المسارعة بالنفي... فالتجارب البشرية تمدّ الكاتب بعطاء متجدّد من سلوك البشر في الحياة، وتجعل التجربة الفنية لدى الكاتب في صورة ثراء يفوق ثراء التجربة البشرية ذاتها التي كانت نبْع تجاربه وأصلها؛ إذ يتحقق للكاتب امتلاك صور شتى من تجارب البشر من حوله، وما عليه إلاَّ أن يجيد هضم هذه التجارب ويتمثلها ويستوعبها استيعاباً فنياً صادقاً، فيولد على يديه ما نسميه (التجربة الفنية) الصادقة حاملة صدق الإحساس، وعمق المعايشة، ومهارة التمثّل، وحسن الاستعداد الفني.

وعلى مرّ العصور حفل الفن القصصي، والفن المسرحي بصور ونماذج شتى من البشر، وظل البطل في هذه الأعمال القصصية دائماً صورة لعصره ومجتمعه، بما فيهما من أحداث ووعي حضاري، وتفاعل بين القديم والحديث، لـذا رأى كثير من النقاد أن مادة الشخصية (الخام) هي الناس، وأن هذه المادة (الخام) ليست خاماً جداً... «لقد

جرى عليها شيء من التصنيع، لقد سبق أن حُوّلت إلى ضرب من الفن»[1]. وهنا تبدو ـ في نظري ـ قيمة الفن في أنه لا يعتبر صورة مكرورة من الحياة. بل يعدّ لقطة لجانب منها من خلال وجهة نظر الكاتب، فالشخصية عند القصاص إذن ليست صورة «فوتوغرافية» لما وقعت عليه عيناه أو ما لامسه بيده، كما أنها ليست كما تصور «أفلاطون» أننا لا نرى الحياة. بل نرى ظلالاً للحياة تتحرك بضوء نار تنعكس على جدار كهف، إذ قد يصدق ذلك على تصور الشخصية في مرحلة (خيال الظل)، أو في مسرح العرائس.

أما الشخصية في العمل القصصي، فهي نابضة بحياتها مجسّدة من وجهة نظر المؤلف، كما أنها نابضة بحياة الكاتب نفسه من خلال عصره ومجتمعه، ورؤيته الفنية والحضارية، يصنع الكاتب ذلك محتذياً ما رسمه الكتّاب العالميون في رسمهم للشخصية، إذ يتمثلونها تمثلاً كاملاً ودقيقاً في أعماقهم قبل بدء الكتابة، وقبل الإمساك بالقلم، ولا يقدِّم على ذلك أي شيء في العمل القصصي، إذ على الكاتب أن يتأكد من ملامح الشخصية، ويتفرس جوانبها الإنسانية، وملامحها، ومشيتها، ووقفتها، وابتساماتها، ونبرة صوتها، ومظهرها العام.

---

(١) انظر أريك بنتلي، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، العصرية، صيدا بيروت ١٩٦٨ فصل خاص عن الشخصية ص٤٣، وما بعدها. وانظر أدوين موير، بناء الرواية، ترجمة ابراهيم الصيرفي، القاهرة ١٩٦٦. وشكري عياد، البطل في الأدب والأساطير، القاهرة ١٩٥٩. وعز الدين اسماعيل، قضايا الانسان في الأدب المسرحي المعاصر، القاهرة ١٩٦٣.

وتقلُّب الكاتب القصصي في أمور الحياة والعمل يعطيه زاداً وفيراً من التجارب تؤهله أن يقدّم نموذجاً بشرياً من عصره.

وكاتبنا عبد الله عبد الرحمن جفري الذي ولد سنة ١٣٥٨ هـ، عمل في وظائف شتى، فكان أولها في مجال الجوازات والجنسية، ثم في إدارة النشر والعلاقات العامة، ثم في العمل الصحفي، حيث كتب في معظم الصحف المحلية بالمملكة، وبعض الصحف والمجلات العربية، وعمل محرراً، وسكرتيراً للتحرير، ومديراً للتحرير، ورئيساً للتحرير، وقام برحلات، واشترك في مؤتمرات.

وأخذ يكتب المقال والقصة، وأصدر مجموعته القصصية الأولى (حياة جائعة) ثم مجموعته القصصية الثانية (الجدار الآخر) سنة ١٣٩٠ هـ، ثم أصدر كتابه (لحظات) سنة ١٣٩٤ هـ، ثم (حوار وصدى) سنة ١٣٩٨ هـ[1].

حتى كانت مجموعته القصصية (الظمأ) التي بين أيدينا، والتي صدرت عن سلسلة الكتاب السعودي (٦) سنة ١٤٠٠ هـ، ١٩٨٠.

وتتضمن المجموعة تسع أقاصيص هي: لا شيء... كل شيء، والإنسان والدلو، والإجازة، والصدأ، وأرملة الحب، والخفقة، وناني، وليلة الريح، والتجربة. وأبرز سمات المضمون في هذه المجموعة القصصية مواكبتها لإيقاع العصر في المجتمع، ذلك المجتمع الثري الذي يجد فيه الموظف الشاب نفسه إزاء «الراتب» وإيجار الشقة وتقسيط

---

(١) اقرأ عنه: الموسوعة الأدبية، عبد السلام طاهر الساسي، ج ٣، مكة، ١٤٠٠ هـ، ص ١٣٥ ـ ١٣٧.

ثمن السيارة، وتكاليف المعيشة والرحلة إلى الخارج، وهدايا خطيبته كبطل (لا شيء كل شيء). ولهذا يحدّث البطل نفسه في نجوى داخلية أو «مونولوج» داخلي Internal Monologue :

ـ «ها هي حالتي النفسية، تماماً كما طقس مدينة «جدة»، يأتي شتاؤها كومضة الفلاس، بمجرد أن تهدأ نفسيتي وأبحث لها عن الدفء يخترقها الصيف. . .».

ولهذا أيضاً تحدثه خطيبته:

ـ «أنا أريدك أنت وحدك، أريد الإنسان الذي يفكر في كل وقته، ويحلم معي بالمستقبل، أنت حتى الآن لم تشتر قطعة أرض من أجل أن تبني عليها «فيلا» تملكها».

وتستمر تلك الملامح في بطل كاتبنا «عبد الله جفري»، إذ نلتقي في أقصوصة «الإنسان الدلو» بذلك البطل الذي ولد «سباعياً» وليس ابن تسعة، وكانوا يتوقعونه بنتاً فجاء ولداً، ولم يحصل على شهادة «تعطيه جواز المرور للمناصب الرفيعة والمجتمعات الكبيرة والفتاة التي تبني له بيتاً».

ويدور حوار داخلي بينه وبين نفسه حتى يجيب قائلاً:

«حياتي؟! إنها كالدلو، أمتلىء وأفرغ محتواي في أرض غريبة وبعيدة، وأعود إلى بئري أتدلى».

وهكذا نمضي مع بطله لنجد إحساس بطل أقصوصة «الإجازة» بالملل والفراغ. . . «جوّال. . . الليل مليء بالناس، مزدحم بالأضواء، ولكن هذا الامتلاء هذا الزحام في الصدور والطنين الداخلي للنفس

ترتمي نهاية الليل عند ابتدائه»، ولهذا يتساءل في أول يوم في الإجازة: «لماذا يحتاج المرء دائماً إلى فترة من الكسل، من الهروب والاختباء؟ الصدى لا يجيب ولكنه يحدّث نفسه...».

ويمضي الكاتب هكذا مع أبطاله مركّزاً على جوانب مهمة من حياتها، ويتجلى ذلك في أقصوصته «أرملة الحب»، وهي أقصوصة جيدة يعنى فيها بتحليل الشخصية القصصية، في لغة أدبية جيدة، وهي تصور رجلاً تخطى السابعة والثلاثين من عمره، طلق زوجته لأنها لم تنجب له أطفالاً، وبعد عام من طلاقهما تزوجت غيره، وها هو قد تزوج غيرها امرأة ذات شباب طفولي، لكنه لا يشعر بالسعادة، وتلحّ عليه الهموم، حتى لتلحّ عليه زوجه بالسؤال عن أسباب همه، وحين يبلغ اليأس منها مبلغاً تطالبه العودة إلى أهلها لأنها لا ترغب أن تتحول إلى طبيب نفساني، وتفارقا، وضغط على بنزين سيارته ومضى، فقد أخبرته أخته أن مطلقته قد أنجبت من زوجها الجديد، أصابه التعب، ترجّل من عربته ورمى جسده فوق الرمال:

«- هل هذا معقول؟ زوجتي العاقر الي لم تلد طيلة هذه السنوات الطويلة، تحمل، وتلد قبل أن تكمل عامها الأول مع زوجها الثاني معقول؟!

- نعم معقول... الإنسان يتجاهل الحقيقة عندما يفتقد فيها ما يريده.

- ولكن هل صحيح أن الدنيا ممنوعة على الذين يعلنون ميلادهم؟!

. . . . .

مزَّق ثوبه الأبيض الناصع، وألقى قطعة على الرمال وأخذ يعدو تحت ضوء الفجر مبتعداً، غائباً في جوف الصحراء، وقد تبقت خلفه الرمال!!».

وهكذا نجد البطل لدى كاتبنا ذا جانب مأساوي يرتبط ارتباطاً بالبطل العصري في فني القصة والمسرحية، إذ يقف منها موقف من اصطدم بعائق في الطريق لكنه يحار كيف يمضي في طريق مسدود. وهكذا نلتقي بنموذج Type من البشر يصلح أن يكون ممثلاً لجماعة، كما يكون ممثلاً لفرد Individual.

سليمان الحمّاد
دراسة في
(امرأة تعبرتفكيري، والآلة تسرقني ذهني)

توطّدت علاقات الفن القصصي في العصر الحديث بالأجناس الأدبية الأخرى من شعر، ومسرحية، ومقال، وسيرة: ذاتية وغيرية... الخ. حتى أصبحنا نجد تراسلاً فنياً ملموساً بين الفنّ القصصي وسائر تلك الأجناس الأدبيّة على نحو جعل كثيراً من الخصائص الفنيّة تنتقل من فنّ إلى آخر أو تعْبر من شاطىء إلى شاطىء.

وتبعاً لذلك تعدّدت اتجاهات الفنّ القصصي ومدارسه ووسائله التّقنية، واتخذ من ظروف العصر مبرِّراً للتطوّر نحو ما يُسمَّى (بالتكنيك) الحديث للقصة، حتى أصبحنا نصادف كثيراً من القصص تستعصي على الفهم أوتكاد، وتتجاوز عنصري الزمان والمكان وتتخلّى عن منطقية الأحداث وتسلسلها.

ورأينا هذا الفنّ يجنح تارة إلى الذهنية ومتاهات التعقيد والغموض، ويميل أخرى إلى التركيز أو يفيد من خطوات العلوم المختلفة ففتح صدره لروافد منعلم النفس وغيره من العلوم.

ومن حق قارىء هذا الفنّ اليوم أن يتساءل: هل أدّت موجة التراسل بين الفنون إلى تلاشي الحدود الفاصلة بينها؟.

والإجابة بالقطع بالنفي، إذ لا يتيسر لعصر أدبي ما أن يذيب الفواصل الفنّية بين الأجناس الأدبية ويطمس معالمها، ومن الصواب أن نقول إن استعاراتٍ شتّى تتم بين الأجناس الأدبيّة، فقد يستعير الشعر من القصة بعض أساليبها الفنيّة، وقد يقتبس المسرح من القصة والشعر بعض أدواتها، وفي الوقت نفسه قد يأخذ الفن القصصيّ من الشعر بعضاً من الوجدان ومزيداً من الانفعال، وصوراً من جماليات التعبير، كما قد يأخذ من المقال الفكرة أو الخاطرة وبعض وسائل العرض، وهكذا نجد أن تلك الاستعارات الفنيّة دقيقة للغاية بحيث يؤدّي الإسراف فيها أو التجاوز إلى طمس المعالم وضياع السمات التي توارثتها تلك الأجناس الأدبية جيلاً بعد جيل.

وبالرغم من تعدد صيحات التجديد في الفن القصصيّ، فإن هذا الفن ما زال يتمسّك بأصول بنائه الفنيّ وخصائصه التعبيريّة، وقد نبع ذلك كله من نظرية الأنواع الأدبية، تلك التي تعتمد على ثلاثة مواقف يمكن تلخيصها في إيجاز شديد فيما يلي:

- **الموقف الغنائي**: ووظيفته التعبير، وضميره الملائم هو ضمير المتكلم (أنا)، وتمثّل ذلك في القصيدة الشعريّة، وهذا ما يفسّر قولنا «الشعر الغنائي» إذ يتغنى الشاعر بعواطفه.
- **والموقف الملحمي**: ووظيفته التمثيل، وضميره الملائم هو ضمير الغائب (هو)، وتمثّله الملحمة التي تروي مواقف شخص غائب.

● **والموقف الدرامي**: ووظيفته النداء أو الدعاء، وضميره الملائم هو ضمير المخاطب (أنت) وتمثّله الدراما كما قدّمنا.

وهذه هي الأبعاد الثلاثة للتعبير الفنيّ في الأنواع الأدبيّة، وفيها نرى غلبة البعد التعبيري في الشعر الغنائي وغلبة البعد التمثيلي في الشعر الملحمي، وغلبة بعد النداء أو الدعاء على الشعر الدرامي. ولذا سمى بعض النقاد ذلك بأصوات الأدب، فصوت يتجه إلى النفس، وصوت يتجه إلى الجمهور، وصوت بين أشخاص يتخيلهم الأديب، وهذه الأصوات أو تلك القوالب الفنيّة لا تعيش منعزلة بعضها عن بعض، ومن هنا نشأت الاستعارات الفنيّة بين الأجناس الأدبيّة.

* * *

وفي القصة القصيرة السعوديّة نجد نوعاً من تلك الاستعارات الفنيّة بين الأجناس الأدبيّة، ويقتصر حديثنا هنا عن واحد من كتّابها وهو القصّاص «سليمان الحماد».

ولعل في ميوله الأدبيّة المتنوعة ما يفسّر بعض جوانب هذه الظاهرة، فهو كاتب مسرحيّ، وهو ذو نشاط إذاعيّ، وهو كاتب مقالة، وهو شاعر نشر بعض قصائده في الشعر النبطيّ، والشعر الفصيح، وأعدّ ديواناً من الشعر الفصيح قيد الطبع، وهو كاتب قصة قصيرة.

وأتصوّر أن «سليمان الحماد» قام ـ بقصد أو بغير قصد ـ بجملة استعارات فنية من أجناس أدبيّة شتى في مجموعته القصصيّة «امرأة تعبر

تفكيري»[1]، وقصته القصيرة «الآلة تسرقني ذهني»[2] أي أنه وظّف بعض وسائل التعبير في جنس أدبي ما في أقاصيصه، ونسوق لذلك بعض الأمثلة من تلك الاستعارات الفنيّة:

الرسائل:

وقد عرف الأدب نوعاً من قصص الرسائل تقوم على مجموعة من الرسائل تصوّر حياة شخصية ما.

وعرف الأدب العربي هذا النوع الأدبي مستقلاً لذاته، وقدأجرى «سليمان الحماد» نوعاً من التراسل الفني، إذ بدت ملامح من فنّ الرسائل في أقاصيصه.

وقد قامت أقصوصة (امرأة تعْبر تفكيري) على رسالة بعثت بها امرأة إلى كاتب صحفي، أو أديب، وعرضت فيها قصّتها وقصة إرغامها على التزوج بمن يكبرها سناً، ذلك الجار الذي ماتت زوجته وأم أولاده، ثم ما لبثت أواصر الزوجية بينهما أن تمزقت، وحين تعرضت للموت سبقها إليه جزعاً وحزناً عليها أو كما يقول الكاتب على لسانها:

تقول البطلة في مستهل القصة الرسالية هذه:

«وهكذا كتب لي الحياة مرة أخرى في حين أن زوجي

---

(١) مجموعة تتكون من خمس قصص قصيرة ـ النادي الأدبي بالرياض ١٣٩٩هـ، ٨٨ ص وحملت اسم أولى أقاصيصها.

(٢) صدرت مستقلة عن الرئاسة العامة لرعاية الشباب، ٣٩٩هـ، في ٣٥ ص.

قد ركب قطار الموت. لا أدري لماذا استعمل تذكرة إركابي في رحلته الأخيرة»[1].

«عزيزي: أعلمُ أنك لم تتوقع ما ستقرؤه الآن، ولم تتوقع رسالة مثل هذه، لأنها بوح مشاعر! وأمثالك لا يدركون أبعاد هذا البوح. لعلك توافقني بعد قليل على عدم التوقع هذا، بعد أن تطوي رسالتي هذه أو تمزقّها وترمي بها في سلّة المهملات كما تفعلون»[2].

وقد خفف الاسترجاع (الفلاش باك) Flash back من إطالة الفترة الزمنية التي استغرقتها الأقصوصة، وهو أداة فنية يغلب وجودها في الفن القصصي والتمثيلي.

وقد حملت أقصوصته «رسالة إلى امرأة فاضلة»[3] خصائص من فن الرسالة، وقد استهلها الكاتب بقوله:

«عزيزتي طفلة الأمس: لست أدري ماذا سيكتب قلمي الآن؟ وماذا عساه أن يقول وهو يرتجف بين أصابعي كالطائر السجين؟ لست أدري ماذا سيكتب... الخ»[4].

ومن الجليّ أن الضمير الملائم للتعبير هنا هو ضمير المخاطب حيناً، وضمير المتكلم حيناً، وفي الحالتين نجد شيوع السّرد نظراً لطبيعة ذلك النوع القصصيّ الذي يستخدم الرسالة أداة فنية في العرض.

---

(١) ص ٣٥.

(٢) ص ١٨.

(٣) امرأة تعبر تفكيري ص ٥١.

(٤) ص ٥١.

النجوى الداخلية أو المونولوج الداخلي[1]:

ويستخدم كاتبنا النجوى الداخلية في استبطان الشخصية القصصية وسبر أغوارها، وتجلّى ذلك في أقصوصة «اللقـاء الأخير»[2]، حيث استخدمه الكاتب في إضاءة جوانب الشخصية القصصية «سالم» ذلك الفنان التشكيلي الذي يحب «جميلة».

ونرى هذا «المونولوج الداخلي» يقصُر حيناً في قول سالم:

«لو كنت الآن بجانب العمود، لقد نجـوت، لم يزل حظي يحالفني إلا مع جميلة»[3].

ويطول المونولوج حيناً في قول سالم أيضاً:

«لم يزل حظي يحالفني إلا مع جميلة!

ولكن ما الذي جعلني أهتم بها هكذا؟ أهي الوحيدة التي أقابلها حتى أبدي لها كل هذه المشاعر، وكـل هذا الاهتمام؟ أيكون فيها ميزة تهم الرسام؟ لا أذكر، إلا أنها خفيفة الظل، وتتحدث كما يتحدث المثقفون، ولكن ما هذه الأفكار

---

(١) هي أن تتحدث الشخصية بكل ما يرد على خاطرها بما ينير جوانب الموقف والشخصيـة والحدث وقـد اعتمده جيمس جـويس (١٨٨٢ـ١٩٤١) في رواية عوليس.

(٢) امرأة تعبر تفكيري، ص ٧٥.

(٣) ص ٧٥.

السخيفة لعل «المشوار» أنهكني فأنا أهذي! لا.. لست أهذي.. الخ»[٤].

وقد يستخدم هذه النجوى في الاسترجاع (الفلاش باك) مستعيراً ذلك من سيناريو التمثيلية، فيعود في أقصوصته (امرأة تعبر تفكيري) خمس سنوات إلى الوراء.

الشعر وجماليات الأسلوب:

وقد يستعير الكاتب في أقاصيصه بعض الجماليات الفنية في الشعر من حيث أناقة الأسلوب وإيقاعه، وإن لم يلتزم ـ بالضرورة ـ بالشكل الموسيقي الذي حدده الخليل بن أحمد في عروضه، ونجد من ذلك في صورة نثرية:

«لقد تطاول خيالي على عقلي، إن العقل يصنع الخيال ثم يصغر أمامه! لا تلمْني فليس تهويلاً وقد حاولت أن تكون إرادتي أقوى من أي هاتف سوى هاتف الرجوع إليه»[٥].

ومن ذلك قوله:

«في غرفتها شعرتْ بنوبة عصبية، فالدوّامة تملأ المكان والفرح يقتحم عليها الغرفة من ثقب الباب حزناً. أدارت ظهرها إلى الباب، فرأت وجهها في المرآة، فتسمّرت مشدوهة من شيخوخة قسماته! وبأعصاب متوتّرة تتحرك يدها المرتعشة،

---

(٤) ص ٣٥، وانظر ٧٨، ٧٩، ٤٤.

(٥) امرأة تعبر تفكيري، ص ٣٤.

فتقـذف المرآة بشيء مـا، فينشـرخ الـوجـه الشـاحب في المرآة . . »[1].

وفائدة هذه الجودة اللغوية أنها تعين الكاتب في تصوير الموقف، لا سيما وأنه لم يتجاوز بجماليـات اللغة هـدفها الفني في التصـوير والتجسيد، ولم تجرفه الزخارف اللغوية ببريقها الخادع.

ونراه أحياناً يضمن عرضه أبياتاً شهيرة من الشعر جرى تداولها على ألسنة الناس فصارت من الشيوع بمنزلة تؤدي دوراً فنياً، ها هو يدرج بين حديثه عن الشاعر والأديب في مواجهة الآلة وجمودها وخطورتها، يقول:

«يسهر المصباح والأقداح والذكرى معي

هذا الشاعر أعطى صورة واضحة لحالة نفسية، في لحظة استشراف ذهني فريد. آه لو استطعت التركيز على خطر الآلـة ولكن لا فائـدة. لـو كنت شـاعـراً لخـدمتُ الـذهن الإنساني! . الشاعر الحق يوفّـر مقداراً جيّـداً من الرفـاهية الذهنية. إن المتعة الحسية في الجماليات حقاً، وإن الشعر من أرقى الفنون الجميلة. الخيال والإيحاء، والتأثير والاثارة والمتعة ــ أيضاً ــ آه لو كنت شاعراً. آه لو كنت معي نختال عبره . . في شراع تسبح الأنجم إثره.

شللر وبتهوفن وإليوت والمتنبي والأخطل الصغير وموزار أفضل عندي من أبي الذرة وحتى من أديسون ومخترع الصفر الرياضي!»[2].

---

(١) نفسه ص ٤٢، والآلة تسرقين ذهني ص ١١.

(٢) ص ١٥، الآلة.

علم النفس:

وقد تستعير الأقصوصة من علم النفس، وقد قلنا إن الفن القصصي قد أفاد من تقدم خطوات علم النفس لدى النمساوي سيجموند فرويد (١٨٥٦ـ١٩٣٩)، والفرنسي هنري برجسون (١٨٥٩ـ١٩٤١)، والنمساوي ألفرد أدلر (١٨٧٠ـ١٩٣٧)، والسويسري كارل جوستاف يونج (١٨٧٥ـ١٩٦١) الذي عارض كسابقه آراء فرويد، وأسّس مدرسة علم النفس التحليلي، وآمن باللاشعور الجماعي.

وها نحن نرى التحليل في أقصوصة اللقاء الأخير[١]، ويستخدم طريقة التداعي حين تستدعي ذاكرته ذكرى حلاق ظريف[٢]، وحين تتداعى إلى ذاكرته الوردة بلونها الأحمر لمناسبتها لدم القطة.

«السيارة تعاود السير ـ مرة أخرى ـ يدير مؤشر الراديو يثبت المؤشر على أغنية صباحية، ويرهف السمع، الأغنية تتحدث عن الورد، دم القطة بلون الوردة: ليتني لم أتسبب في موت هذه المسكينة. .»[٣].

الحوار:

واهتمام «سليمان الحماد» بالحوار في أقاصيصه يرتبط بكونه كاتباً مارس الكتابة المسرحية، لذا نجده حفياً بالحوار الذي يطول حيناً[٤]، ويقصر حيناً مثل:

---

(١) امرأة، ص٧٧، ٨٠.

(٢) الآلة تسرقني ذهني، ص٢.

(٣) الآلة، ص٣.

(٤) امرأة، ص ٢٨.

ـ أنت لا تملكين حق الاعتراض، وليس لك الحق في مجابهتي برغبتك من عدمها.

ـ لماذا يا أبي؟

ـ لأنك ما زلت طفلة بعد.

ـ ولكني على أبواب العشرين، وهذا يكفي لأن أكون أكبر من طفلة.. الخ».

وهذا الحوار ذو الجمل القصار يؤدي دوراً فنياً طيباً على نحو ما نعهد في الفن القصصي والفن المسرحي.

وقد يفعم الموقف بتدفق حواري يقرب من شكل مقاطع من الخطبة، في امرأة تعبر تفكيري[1]، والآلة تسرقني ذهني[2].

كما قد يميل إلى الحديث الاذاعي، حيث يذهب البطل بسمعه مع المتحدث الإذاعي عن الأدب والتاريخ[3].

* * *

وهكذا نجد الوسائل القصصية عند «سليمان الحماد» تستقي مصادرها الفنية من منابع شتى مؤكدة صدق تراسل الأجناس الأدبية في إطار من الضوابط الفنية التي تتأتّى لمن لا ينساق مع الإسراف في تلك الاستعارات.

---

(٢) امرأة، ص ٢٧.

(٣) انظر قوله (ولكن هذا لا يعني) ص ٥٨ إلى المعروفة ص ٥٩.

(٣) انظر قوله (لو أن الإنسان بذل) ص ١٣ إلى منتصف ص ١٤.

تيار شعري عام

قد يتركز التراسل الفني بين الأجناس الأدبية في «الرؤية الشعرية»، حتى ليكاد التعبير يتحول إلى شعر موزون، ها هو «إبراهيم الناصر» يستهل أقصوصته (المعتوه)[1] بقوله:

«ما أبشع الظلام... ما أثقل وطأته على الصغار والخائفين!! شكوى تلوب على شفاهنا كل ليلة... نمضغها مع الأحلام الهاجعة... والزمهرير يرجف أجسادنا النحيفة... رؤى الحواديث الأسطورية لم تغننا شيئاً ونحن نواجه مخاوفنا الأزلية عما يحمله ظلام الليل في طياته من خفايا ومقادير...».

ولا يرد هذا الافتتاح الشعري عبثاً في مطلع القصيدة، إذ نجد الكاتب يتخذ هذا المدخل الشعري بلورة لمضمون قصة قصيرة، ويقوم هذا المضمون على تلك الخلاصة:

---

(١) القصة ـ نماذج... نادي الطائف الأدبي، العدد٢، ط١، ١٣٩٩ هـ، ص٣.
ومن أعمال ابراهيم الناصر: غدير البنات ١٣٩٧ هـ، وثقب في رداء الليل ١٣٨١ هـ، وسفينة الموتى ١٣٨٩ هـ، وأمهاتنا والنضال ١٣٨٣ هـ، وأرض بلا مطر ١٣٨٦ هـ، وعذراء المنفى. الطّائف ١٣٩٨ هـ.

«أم قويطي» عجوز في القرية وابنها الوحيد الباقي من عشرة أنجبتهم، في الثلاثين من عمره يعاني من الجنون؛ إذ يفقد عقله معظم السنة، وقد دأب على مطاردة الحيوانات المشاكسة من كلاب وذئاب، وقد أحزن هذا أمَّه، كما أحزنها أنها حين أيقنت أن شفاء ابنها مما به يكمن في الزواج، وجدت الناس يعينونه في كل شيء إلَّا في تقديم فتاة تعيش معه تحت سقف واحد، ثم يحدث أن يصرع ذئباً شرساً طالما افترس أغنام الرعاة فعرضت عليه بعض الأسر مصاهرته إذا عاد إلى رشده، وفرحت الأم حين رأته يغتسل فجراً ثم يصلي، فصنعت وليمة احتفالاً بانحسار الجن عن ابنها، واختتمت الوليمة بعقد قرانه على جارة مليحة، واستبشر الأطفال أن تسعد المرأة العجوز فتعود إلى قصّ حكاياتها الأسطورية الجميلة، ثم ولد لذلك الشاب طفل، وحدث أن عاوده جنونه، وذات ليلة أخذ ابنه في غفلة من أمه، وذهب، واشتبك مع الحيوانات المفترسة، ثم أراد أن يتخفف من ابنه ليتفرغ للقتال، فتم افتراسه.

ونجد كثيراً من الكتّاب لا يستعيرون الرؤية الشعرية في المفتتح فحسب، بل يضمون إليه ثنايا الأقصوصة، وخواتيمها.

فمن المفتتح ما نجده في (الأحصنة لا تربح أبداً)[1] لمحمد علوان، إذ يبدأ بشطر موزون مقفى:[2]

(قريتي تسكن في القفر وحيدة)

---

(١) القصة ــ الطائف، ١/ ٣١.

(٢) فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن (بحذف الثاني الساكن في الأخيرتين): الرمل.

ثم يتبعه بقوله: «ضحك جذلاً... امتطى تفكيره عائداً فإذا بالمواجهة الحقيقية للأشياء تسلّ منه الرغبة في إكمال القصيدة... أدرك أن الكلمات تغرق في لعاب مرّ...».

وأشد من ذلك شاعرية أقصوصته (الطيور الزرقاء)[1] ويمكن أن أعيد كتابة مفتتحها نصاً على طريقة الشعر الجديد لنجد أن الشاعر القاصّ أو القاص الشاعر ولدت القصة على يديه قصيدة يقول بالنص:

كان اسمها زينه
مليحة اليدين
والوجه والقدمين
لكنها حزينة
تلبس مثلما
يلبسون
ثيابهم
سوداء
تناقض مريع
كان اسمها زينه
يحبها الجميع
لأن عينها سوداء
ووجهها مضيء
لأن صوتها ينثر الطيوب

---

(١) القصة ــ الطائف، ٢/١١.

لكنها حزينة

وحيدها

أب يكافح

ويحرث الحياة

إن هذا المفتتح يتخذ من تفعيلة (مستفعلن) التي هي قوام بحر الرجز أساساً مع بعض التجاوز اليسير عن بعض الهفوات العروضية.

وإذا كان قد اتخذ من البطل شاعراً يرغب في إكمال قصيدته، فإن «خليل الفزيع» يختار لأقصوصة (النساء[1] والحب) بطلة شاعرة يمسك البطل بديوانها.

كما يفتتح «الفزيع» أقصوصته افتتاحاً شعرياً:

«تفتحت أكمام الورد، هزت أردانها المثقلات أغصانها بالثمار... زغردت السماء بالرعد الناعم صوته...».

أما في ثنايا الأقصوصة فنرى «علوان» يحرص عليه في (الأحصنة...)[2] مثلما حرص عليه في (الطيور الزرقاء)، و(الزمن والشمس):

«دائرة صغيرة من مواسم لذة تفوح وتتفتح»، كما نرى الفزيع في (النساء والحب):[3]

---

(١) المجموعة ط ١، قطر، ١٣٩٨/١٩٧٨، ص ٨٨.

(٢) القصة ـ الطائف، ص ٣١، ٣٢.

(٣) المجموعة، ص ٩٠.

«امتطى صهوة التجلّد... حدق في البعيد... الخ»، كما نرى حسين علي حسين في (المتاهة)[1]

«الليل كأنه عبد أسود قاتم السواد يفرد ظله على رأسي ونفسي وخطواتي».

أما في الخاتمة فنرى علوان في (الأحصنة لا تربح أبداً)، و(الزمن والشمس)، و(الطيور الزرقاء)، حيث يقول في (الطيور الزرقاء)[2] ما حرص على كتابته هنا بطريقة الشعر الجديد:

ويصرخ العجوز صرخة طويلة
جذورها
في الأرض
ويرفع العيون فوق... فوق
يصيح
فينبت السحاب
وينزل المطر... وينزل المطر

وكأنه يذكرنا بالسباب في تلك الخاتمة، وفي خاتمة (الزمن والشمس) حيث يشير إلى المطر أيضاً[3].

وشيوع الرؤية الشعرية في أنحاء التجربة القصصية هكذا من مفتتحها إلى خاتمتها يعني أن الكاتب بنى أقصوصته على رؤية شعرية

---

(١) القصة ــ الطائف، ١/٤٧.
(٢) القصة ــ الطائف، ٢/١٣.
(٣) القصة ــ الطائف ٢/١٧.

كاملة، أباح فيها للذات قدراً لا يقل عن الموضوعية، ارتباطاً بالرمز الكامن في مدلولها العام.

وهذا البناء الشعري نجده أيضاً عند «عبـد العزيـز مشرى» في مجموعة (موت على الماء)، إذ تقوم أقاصيصه كلها على رؤية شعرية، ويحرص على أن يبدأ كل فقرة من فقرات أقاصيصه بداية شعرية يخونها الوزن من مثل قوله[1]:

«النجمة تنام في قميص من بريق ووهج... تقطر ضوءاً فضياً يعوم في فضاء رقيق».

«غنّت عصافير اللوز»، «دجاجتنا تشقشق ملء الدار».

ونعرف من التقديم الذي تصدر المجموعة بقلم «علي الدميني» أن «مشرى» يكتب الشعر، ويرسم، ويكتب القصة القصيرة[2]، وهكذا ظهر هذا التراسل الفني بين الأجناس في مجموعته القصصية الأولى وكانت بعض صوره لا تخلو من ضعف فني يقع فيه بعض الكتّاب عن عدم إلمام تام بالحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية.

---

(١) موت على الماء، النادي الأدبي بالرياض، ١٣٩٩ هـ/ ١٩٧٩، ص ٨١، ٨٢.

(٢) المقدمة، ص ٧.

القصة والسيناريو
بين اللقطة المعمَّقة واللقطة الواضحة

يعتمد القصاص المعاصر الصورة اعتماداً كبيراً، فنراه يقدّم لنا عمله القصصي من خلال لقطة أو لقطات مستعيناً بما يشبه المحاكاة للوسائل التقنية الحديثة التي تستخدم في عرض الأحداث للمشاهدين وتجسيدها، ونعني بذلك صورة «السينما»، وصورة «التليفزيون».

والقصصي يدرك أنه الأساس وراء هذه الوسائل، لذا فإنه قد يكتب عمله القصصي بطريقة (السيناريو)، فيعد قصة في شكل مناظر ومشاهد يكمل بعضها بعضاً.

ويختلف منهج الكتّاب في ذلك، فمنهم مَنْ يلجأ إلى اللقطة المعمَّقة... التي تستهدف بلورة الحدث أو استبطان الشخصية، وهذه اللقطة المعمَّقة تستعين من أساليب التقنية السينمائية والتليفزيونية بما يسمَّى (المزج) (Dissolve-MIX) أي امتزاج صورة إحدى الكاميرات بصورة كاميرا أخرى بحيث تختفي الأولى وتظهر الثانية بشكل تدريجي بهدف تعميق الحدث والإلمام بجوانبه.

هذا هو إبراهيم الناصر يقدم لقطة معمَّقة للمعتوه في أقصوصة تحمل هذا الاسم، وفي ذلك يجنّد الأحداث كلها في صورة (مزج) فني

من أجل تعميق دلالات الصورة الفنية عن شخص معتوه في الثلاثين من عمره في قرية صحراوية. هذا المزج الفني يرينا «أم قويطي» تارة في لهفتها وحزنها، ثم المعتوه، ثم معاركه مع الكلاب والذئاب الضارية في أطراف الصحراء، ثم يركز على وصف حالة جنونه:

«كنا نميّز حالة المعتوه من جنوح عينيه نحو الحول وتدلدل شفتيه مع انسياب لعابه»(١).

ثم يعود إلى نسوة القرية، فقصة زواجه، فإنجابه، فمعركته مع الحيوانات المفترسة الشرسة، فافتراس ابنه.

وعلى النسق نفسه، تمضي عدسة محمد علوان في (الزمن والشمس)(٢) حيث يقدم لقطة معمقة لقتيل وُجدت جثته على قارعة الطريق في مزج بين تلك الجثة والذباب والشمس يكتنفانها، والجموع المتزاحمة حولها بالوجوه والعيون، وطفل صغير ينسلّ بين الأقدام وامرأة عجلى تخطف الطفل صارخة: «ولدي»، وتغيب، وتتعدد توقعات أسباب القتل: انتحار، أجل، الجوع والبرد، ثم يتفرق الناس ويبقى في الصورة اثنان: شاب يحمل كُتباً، ورجل مسنّ. ويتساءلان، ثم يصلان إلى مفترق الطريق. ثم عاد المسن وودع الشاب بحب.

وكان من الممكن أن تنتهي الأقصوصة عند هذا الحد، غير أن الخطابية المباشرة في آخرها أفسدت هذا الإيحاء الفني، فقد سمع

---

(١) ملف نادي الطائف، ط ١، ص ٥.

(٢) ملف نادي الطائف، ج ٢، ص ١٥.

الشاب صوت الرجل المسنّ يخبـره أن من يجيب على أسئلته هـو «الزمن».

وتجلت طريقة (السيناريو) فيما سماه الكاتب (تسليط الضوء) ثلاث مرات: مرة في أولها، ومرة في وسطها، ومرة في آخرها.

في الأولى يقول:

«وسقط الضوء في زمن مجهول لكنه مستمر على وجه طفل يبكي ضربه طفل آخر»[1].

وفي الثانية يقول:

«سقط الضوء على وجه حزين لامرأة تحمل في يديها رضيعاً يبكي من جوع»[2].

وفي الثالثة يقول في آخر سطرين:

«سقط الضوء على شحاذ أعمى يقطع الشارع متكئاً على عصا ماداً يده يطلب الإحسان، والناس تتدافع عبر شوارع المدينة وغابت الشمس، فلا ضوء»[3].

أما طريقة اللقطة الوامضة فهي تشبه ما يُسمّى (القطع) (Cutting) وهو انتقال الصورة من إحدى آلات التصوير إلى آلة أخرى انتقالاً مفاجئاً بغية الإحاطة بجوانب الحدث.

---

(١) نفسه، ص ١٥.
(٢) نفسه، ص ١٦.
(٣) نفسه، ص ١٧.

وتكثر هذه الطريقة عند القصاصين الصحافيين من أمثال: حسين علي حسين، وخليل الفزيع، وعلوي طه الصافي.

نجد حسين علي حسين في أقصوصته (الأرض والمرتبة)[1] يقسمها إلى لقطات، هي:

١ ــ البطل مهموم مطلوب للسجن.

٢ ــ أبوه المسنّ المشلول يطلب ماء.

٣ ــ البطل وقد مات أبوه بعد أن شرب الماء.

٤ ــ البطل والبئر الارتوازي الذي جف نبعه.

٥ ــ البطل مغمى عليه والجندي مصرٌّ على القبض عليه.

وهي أقصوصة ممتازة جداً، كتبت بطريقة فنية مقسَّمة بدقة كأنها لقطات القطع في (السيناريو) وقد عرضها كاتبها في أداء واقعي حزين موحٍ، من خلال فلاح في عشة حقيرة يستدعيه جندي ليسجنه، وأبوه المشلول يعاني العطش وسكرات الموت، وحين يغمى عليه يتسابق الفلاحون لغرس سكين خلف رأسه ليفيق ويستمهل الناس الجندي ريثما يصحو من غفوته ويبيع مزرعته وفاءً بما عليه من ديون.

أما خليل الفزيع، وهو كاتب صحفي ــ فيتبع هذا النهج (القطع إلى مشاهد) في (النساء والحب)[2] وقد قسمها إلى الانتقالات التالية:

---

(١) مخطوطة.

(٢) منشورات مؤسسة العهد، قطر، ط ١ ١٩٧٨، ص٨٨ ــ ٩١.

١ ــ خالد يجلس على شاطىء الخليج مع ديوان شعر لحبيبته فوزية.

٢ ــ حوار بين حبيبته وصديقتها مها حول خالد خطيب فوزية ونفهم منه تقدماً في الحدث حيث تصرّ على مصارحة خالد بضرورة افتراقهما.

٣ ــ فوزية ومها ولقاء مصارحة مع خالد باختصار جداً.

٤ ــ خالد في وحدته الأولى على الشاطىء ويلقي بديوان الشعر في الماء حزيناً.

أما علوي طه الصافي ــ وهو كاتب صحفي أيضاً ــ فنجده حريصاً على طريقة تقديم الأقصوصة في شكل لقطات لمشاهد تؤدي في النهاية إلى عطاء فني موحَّد. ولعل هذا ما دفعه إلى أن يسمي مضمون مجموعته (مطلات على الداخل)[١] «شرائح اجتماعية، وحالات نفسية»، وأنه لم يشأ أن يضعها في إطار شكل محدد قائلاً:

«وليس على الكاتب أن يحيك أثواباً لها مقاييس ترضي أذواق هؤلاء النقاد»[٢]

وقد قسّم أقصوصته (عمياء)[٣] إلى لقطات:

١ ــ الفتاة التي حرمت من التعليم تطالع مجلة بلا فهم.

---

(١) النادي الأدبي، بالرياض، ١٤٠٠/ ١٩٨٠

(٢) نفسه، المقدمة ٩، ١٠.

(٣) المجموعة، ص ٢٧ ــ ٣٠.

٢ ــ الأب حزين لأنه فاته أن يلملم المجلات قبل دخولها.

٣ ــ الأب يرى ألا تعليم للبنت (البنت للبعل أو للقبر).

٤ ــ ما زالت تصافح المجلة وترى أنها «عمياء».

٥ ــ حوار بينها وبين أبيها تخبره أن ابنة الجيران نجحت في المدرسة.

٦ ــ الأب حزين كالمذبوح.

٧ ــ التليفزيون يقدم مسلسلاً أجنبياً تعجز عن متابعة الترجمة فيه.

٨ ــ أبوها في تعجب.

٩ ــ أبوها يطلب منها صنع القهوة ويعجز عن قراءة المجلة.

١٠ ــ يمدح صنعها القهوة، فهل تجيبه: (لكني عمياء)؟ «عبارة خشي أن تقولها... لكنها صمتت... كان صمتها جيشاً من القهر».

وجدوى هذا اللون ــ من القطع إلى مشاهد[1] ــ أنه يقي العمل الفني

---

(١) أنظر: إدوارد ستاشيف وورودي برنيتر، برامج التليفزيون إنتاجها وإخراجها، ترجمة أحمد طاهر، سجل العرب، القاهرة د. ت. وورودي برنيتر، الأساليب الفنية في الإنتاج التليفزيوني ترجمة وتقديم، د. أنور محمد خورشيد، ومراجعة فاروق ابراهيم علي، عالم الكتب، القاهرة ١٩٧٠. وسيربازيل بارتليت، تأليف التمثيلية التليفزيونية، ترجمة عزت النصيري، مراجعة تماضر توفيق، الهيئة المصرية العامة للتأليف ١٩٧٠، ووالتر. ك. كينجسون وزميليه، الإذاعة بالراديو والتليفزيون ترجمة نبيل بدر، مراجعة سعد لبيب، المؤسسة المصرية العامة للتأليف د. ت. ومحمد ماهر فهيم، لمحات عن التمثيلية الإذاعية، الدار العربية للكتاب ليبيا، ١٩٧٧.

ـ وبخاصة في القصة القصيرة ـ من الترهّل والاستطراد والحشو، إذ يضطر هذا النهج كاتبه إلى الانتخاب والاختيار والتركيز والدقة، كما يتطلب من القارىء مزيداً من اليقظة الفنية.



المونولوج الداخلي
Internal Monologue

ومن استخدام المونولوج الداخلي ما نراه لدى حسين علي حسين في أقصوصته «المتاهة»، فها هو بطلها الباحث عن أخيه يستطرد في نجوى داخلية:

«أين الصباح» وأنا لا أجد مأوى لرأسي... لا أجد النقود ولا الطعام ولا الطريق... فما هو الحل؟

هل أظل مزروعاً ها هنا حتى تهل بشارة الصباح رباح!!»[1].

وللمونولوج منزلة خاصة في فن حسين علي حسين، فها هي مجموعته الأولى[2] (الرحيل) التي صدرت سنة ١٣٩٨ هـ/١٩٧٨ م تقوم في كثير من مواقفها على المونولوج، وقد بنى أقصوصته الأولى في المجموعة واسمها (القرض)[3] على المونولوج الذي يقوم في هذه الأقصوصة مقام التحليل والاستبطان، وكشف ما يدور داخل البطل من

(١) ملف نادي الطائف الأدبي، ج ١، ص ٤٧ وانظر أيضاً ص ٤٩.
(٢) المطبعة الفنية، القاهرة.
(٣) ص ٥ ــ ١٠.

مشاعر مضطربة، أو اشمئزاز، أو احتجاج، أو تحسّر أو أسى. . . بل قد يؤدي المونولوج هنا دوراً نفسياً كبيراً، إذ يتخذ البطل من صدى نجواه الداخلية أنيساً له يبدد وحشته وكآبته، كما يتخذ منها مشاركاً له فيما يعاني يبادله الرأي دون صدى يذكر.

وهذا مانراه أيضاً في (الرحيل)[1] بالمجموعة ذاتها، فالاستغراب طريقه النجوى في الأقصوصتين، يقول في الأولى: هو كان مين يعني[2]، وفي الثانية: ليه بسّ يا عالم[3].

وهو يدرك نبع هذا المونولوج الداخلي أي من داخله، ها هو يقول في أقصوصته (أغنية ممطوطة على كرسي شريط):[4]

«رفع حمود عبد القادر فنجان الشاي. . . أخذ منه عدة شفطات متوالية. . . وضعه بصخب غير مألوف على الطاولة، ورجع بظهره العريض إلى صدر الكرسي، **وسرح طويلاً**، نظر إلى السماء طويلاً، **ثم بكثير من السرحان امتدّ من داخله** سؤال عتيد. . .

ــ ابنتي طلبت كأساً من (الآيسكريم) ألا تعرف أين يبيعونه؟؟».

أي أنه نابع من داخله.

بل إنه فيما يعدّ من أقاصيص[5] للنشر يختار لها اسماً (مونولوج)، وهو اسم إحدى أقاصيصها وهي تدور حول شخص في رحلة داخلية في

---

(١) ص ١٣ ــ ١٧.

(٢) ص ٥.

(٣) ص ١٣، وانظر ص ١٤.

(٤) نفسه، ص ١٤٤.

(٥) اطلعت على نسخة منها كاملة.

أعماقه ومعاناته في الشارع والجامعة والعمل، ويشعر أنه محاصر ومرفوض ويعاوده الدوار، ويحسّ أن يده صدئة كالساعة، ويسأله سائل عن الساعة فيرد أنها واقفة، ثم يتحاوران وتتشابك يداهما ثم يتساءل **بوعي متكامل**: كيف حصل ما حصل؟

وكأنه أراد بقوله: «بوعي كامل» إنهاء مشهد النجوى الداخلية والاستبطان، بعودته إلى الوعي بعد أن جرفه تيار اللاوعي.

وتقوم أقصوصة (أوَلد أم بنت)[1] لعلوي طه الصافي على المونولوج وإذا كان حسين علي حسين يمضي مع المونولوج في بحث البطل عن الأخ المفقود أو الضائع في زحام المدينة المجهولة الشوارع، فإن علوي يمضي مع المونولوج في بحث البطل عن الإبن المجهول القابع في بطن أمه، ويظل في معاناة اللهفة والترقب وألم الانتظار وتوقع المفاجأة ويتساءل، ويسأل كل من مَرّ به أوَلد أم بنت سبع مرات بهذه الصيغة وعدة مرات بصيغ أخرى منها: «قرد... قرد... قرد...»، وظل يتحسب من احتمال أن تلد زوجته بنتاً، ويروح في غيبوبة، ثم يضيق وزوجته تهدىء من روعه ونظر إلى بطنها الذي ما يزال متكوراً بالجنين، وهنا نجد إمكان استخدام الأحلام في الأعمال القصصية وهو دور فني له أهميته.

ونظراً لقوة النجوى الداخلية لدى البطل رأيناه يستخدمها في كثير من النقد الاجتماعي (متخلف... بدوي... جاهل... قذائف هاون

---

(١) منشورات النادي الأدبي بالرياض، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠، ص ١٥ وما بعدها من مجموعة (مطلّات على الداخل).

أسمعها)، ومن الامتدادات الزمنية السحيقة: «يا يوم داحس والغبراء... يا غبار البسوس...). وذلك في الأقصوصة السابقة.

أما في غيرها فقد يستعمله في مجال التهكم من بعض العادات الاجتماعية مثلما نجد في أقصوصة (في المقهى)[1] والجدير بالذكر أنه قد اختار اسماً لمجموعته (مطلّات على الداخل) وواضح اتفاق العنوان مع منبع النجوى الداخلية.

* * *

وبصفة عامة يمكننا أن نتساءل:

هل صنع الكتّاب ما صنعوا إدراكاً منهم للرسالة الفنيّة للمونولوج الداخلي؟

وهل اهتمّوا بتطويع هذه الأداة الفنية ودراسة إمكاناتها الفنية؟

أغلب الظن أن الإجابة ستكون بالنفي لا بالإثبات.

---

(١) ص ٢٥.

بين الواقعية والرومانسيّة:

الواقعية الرومانسية في قصص سليمان الحمّاد

حين انتقلت المجتمعات الأوروبية إلى عصر ازدهار التجارة والصناعة، ومع صدى انتشار الآلة وشيوعها، شهد الأدب الاتجاه الرومانسي؛ فقد نظر الأدباء إلى الآلة على أنها تقلل من شأن الفرد، فأخذتهم العزة بالذات، ومنهم من تخطّى بمواقفه الإطار العاطفي إلى مجافاة الواقع والحزن والتشاؤم والأحلام، وبرزت الذاتية، وظهر الاعتزاز بالفرد، والعطف على البؤساء والإنسان عامة، مع تعلّقه بالكون والريف، وغير ذلك من مظاهر اتّسم بها الأدب الرومانسي(١).

---

(١) نسوق هنا تحديداً موجزاً غاية الإيجاز، ويمكن الرجوع إلى المراجع العديدة في هذا الباب ومنها على سبيل المثال: الاتجاهات الأدبية الحديثة، ر. م. ألبيريس، ت. جورج طرابيش، بيروت ١٩٨٠. والأدب ومذاهبه، مندور، نهضة مصر، د. ت، وأصول الأدب، الزيات ج ١، الرسالة، والرومانتيكية، محمد غنيمي هلال، الأنجلو، وفي الأدب والنقد، مندور، نهضة مصر، وقصة الأدب في العالم، أحمد أمين وزكي نجيب محمود ج ٣، والمذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، فيليب فان تيجم ت. فريد انطونيوس بيروت ط ٢، ١٩٨٠، ومذاهب فنية غربية وعربية، إيليا الحاوي بيروت ١٩٨٠، والمصطلح في الأدب الغربي، ناصر الحاني، بيروت ١٩٦٨، والنقد الأدبي الحديث، غنيمي هلال، الأنجلو.. الخ

Romanticism: Lascalles abercrombie (London 1927).

ولما ازداد المنحى العلمي والتجريبي، وتعددت مشكلات العصر وبطلاها من الطبقتين الوسطى والدنيا، اتجه الأدب إلى المنحى الواقعي الذي يتخذ مضمونه من موقع محايد يخرج عن إطار نفس كاتبه وقارئه معاً، ويتحرّى الموضوعية فيما يصور من شخصيات وأحداث يستقيها من الواقع المحيط به.

وإذا كان الرومانسيون قد اتخذوا من فلسفة (كانت) (١٧٢٤ - ١٨٠٤) مرتكزاً لهم، فإن الواقعيين قد اتخذوا من فلسفة (أوجست كونت) (١٧٩٨ - ١٨٥٧) أساساً لتفكيرهم.

وهناك نقطة التقاء بين المذهبين قد تتجلى في أدب كاتب ما أثناءها مظاهر من المذهبين، حتى ليمكن القول إن هذا الأدب واقعي رومانسي، أي تتجلى فيه سمات من المذهبين، فهو يجمع بين المشاعر الفردية والجماعية، وبين النظرة الذاتية والنظرة الموضوعية، وبين الماضي والحاضر، والواقع والخيال، ولهذا يمكن أن نسمي هذا الاتجاه (الواقعية الرومانسية).

* * *

وبين أيدينا نماذج لهذا الأدب الذي يجمع بين الواقعية والرومانسية في الأدب السعودي الحديث، من ذلك أقاصيص:

الآلة تسرقني ذهني،
وامرأة تعبر تفكيري.

والعملان للكاتب السعودي سليمان الحمّاد، الأولى قصة قصيرة

اشترك بها كاتبها في المهرجان الرابع للشباب العربي[1]، وتقع في ٢٥ صفحة.

وتدور القصة القصيرة (الآلة تسرقني ذهني)[2] أثناء أربع وعشرين ساعة من حياة إنسان في القرن العشرين يشهد التقدم العلمي الهائل الذي جعلنا نقضي معظم أمورنا أو حاجاتنا بواسطة الآلة؛ فهو يبدأ حياته بالاستيقاظ الباكر على رنين جرس آلة هي «الساعة»، لذا فإنه كما يقول:

«أصحو على صوت آلة، وأنام على صوت آلة، آكل من

طهي الآلة، وأركب الآلة، أف. رحماك يا رب»[3] فإذا ما نهض من فراشه وجد صنبور الماء فتساءل هل هو آلة؟! إذ ضغط على الزرّ الكهربائي فعملت مضخة المياه، ثم اتجه نحو الثلاجة ليستخرج من جوفها مواد طعامه فيقول ــ حنينا إلى حياة البساطة ــ:

«ما أجمل الكبدة المقلية على جمر الغضا، ومع الغداء شريحة من لحمة طرية، أيتها الآلة كم تتلف الأشياء دخل جوفك الثلجي!»[4].

ثم يتدرج من ذلك إلى آلة الحلاقة الكهربائية، فمحرك سيارته التي أزهقت روح قطة كانت تنام فوق العجلة «هذه الآلة كم من الأرواح تزهقها»[5].

---

(١) انعقد بالمملكة المغربية بين ٥ و١٢ يوليو ١٩٧٩، في ملتقى القصاصين الشباب.

(٢) مطابع الشمس ــ الرياض، ١٣٩٩ هـ/١٩٧٩م.

(٣) ص ١.

(٤) ص ١.

(٥) ص ٣.

وحين يستمع إلى صوت أغنية من المذياع ــ وهو آلة ــ يجد تداعياً يربط بين لون الوردة ــ موضوع الأغنية ــ ودم القطة.

ثم يلتقي بإشارة المرور لنصل إلى مساوىء عدة يراها مرتبطة بالسيارة وإشارة المرور ــ وهما آلتان ــ

منهـا: إزهاق روح القطة، وتوقع حادث تصادم، والاختناق بدخان الشاحنات، ومجادلة شرطيّ المرور: هل اجتاز اللون الأصفر.

«دخلت منطقة الإشارة وهي صفراء وفي منتصف الشارع أدركك النور الأحمر...»[1].

إلى أن يحسم الشرطي الأمر فيقرر أن الإشارة أصدق عندئذٍ يتعجب الإنسان:

«آه هكذا، الآلة أصدق مني، لا بأس».

* * *

وها هو يستقبل نبأ علمياً جديداً باختراع جهاز يعمل بالطاقة الشمسية، حتى ليعلن أنه يكره الآلة[2] التي هي صاحبة السعادة»[3].

ويـدور حوار ينبـىء عن فلسفـة مَقْته لتـطور الآلة في القـرن العشرين:

---

(1) ص ٤.

(2) ص ٥.

(3) ص ٦.

«ـ تشفق على مصير الإنسان!!

ـ أعتقد هذا.

ـ لماذا؟

ـ لأن حضارة القرن العشرين أشمل الحضارات وأعمقها وأخطرها.

ـ وماذا في ذلك؟

ـ حضارة هذا القرن، هي حضارة جميع الأفراد والبلدان، الحضارات القديمة كانت تقع في أجزاء من الأرض، بلد حضارية متحضرة، وأخرى لا نصيب لها من الحضارة على الإطلاق، ثم تتخلف المتحضرة، وتتحضّر المتخلفة. الحضارات كالتنقل بين العديد من بلدان العالم، بفعل الظروف والتهيئات والمناخ الاجتماعي. أما الآن فإن البشر ـ تقريباً ـ يشتركون في حضارة واحدة. قد تعمهم الحرب، مثلما يعم بينهما الاختراع، ولهذا فإن الآلة صاحبة السعادة، سوف يكون لها شأن أكبر مما هي عليه الآن.

ـ وما الأمر المخيف في هذا؟

ـ إن معالي الكمبيوتر يعطل ممارسة الذهن الإنساني لمقدرته الحسابية والرياضية.

ـ لكن هذا في خدمة الإنسان.

ـ الخادم لا يسرق ذهن سيده، حتى مخترع الكمبيوتر لم يعد يفهم شيئاً بالنسبة لهذه الآلة.

ـ لكنه يديرها.

ـ وما الفائدة من الضغط على الأزرار، الأطفال أيضاً يمكنهم القيام بهذه المهمة»[1].

وهكذا لا يفتأ يلتقي بمظهر من مظاهر سيادة الآلـة[2]، حتى يقترب اقتراباً كبيراً من أزمة الرومانسيين إزاء اختراع الآلة، يقول:

«هذه الآلات تمنع العامل من كسب قوته، تنشر البطالة بين مجتمع العمال، الآلة تقبض رواتب العمال!...»[3].

ويمضي مع أنواع الاستخدام الآلي في حياة الإنسان المعاصر: الخبز الآلي، التجميد والتبريد، آلة الغسيل، الكهرباء، الراديو، الهبوط على سطح القمر، والنشرة الجوية[4] حتى يقول:

«زمن الآلة أكثر من وضع الحواجز بين الإنسان وما يحبّ، أثّر في عواطفه وعلّمه التباعد والجمود، حتى الجار ـ أحياناً ـ لا يعرف جاره، زمن المادة والآلة قلّل من أولئك الذين يتواصلون ويتراحمون، الذين يتصافحون بعد ركعتي السنة ـ عند كل صلاة ـ... أثّر في سلوك الإنسان...»[5].

---

(١) ص ٦، ٧.

(٢) ص ٨، ٩.

(٣) ص ١٠.

(٤) أنظر ص ١٠ ـ ١٦.

(٥) ص ١٦.

وقليلون يعرفون «بول تيبتس جيروم» الذي أحرق هيـروشيما، وكثيرون يعرفون «نيرون» الذي أحرق روما، لا لأن المسافـة بينهما عشرات القرون بل لأن الفرق بينهما يكمن في نوع الآلة.

* * *

ثم يأخذه الفرار اللاشعوري من سيطرة الآلة إلى قرية في حضن جبل أخضر بخضرتها وغديرها وبحيراتها وجداولها وطيورها وأزهارها والنبع والقطا والأقحوان والمرج الأخضر بلا مضخّة ماء ولا آلات، هنا «أنّات الساقية»، المواويل، وسحر الطبيعة، ويهمس لنفسه:

«المدينة تغرس فينا البخل!»[1]

ويرى في سوق القرية الآمنة وجوها مطمئنة، وبها الصدق والأمانة والقناعة.

وفي القرية ليس للإنسان إلاّ ما يملك، والثلاجة زير أو قربة، والأواني فخارية، ولدى أحد الأعيان وليمة، واعتاد حياة القرية «لقد ملّكه الحلم الجميل بيتاً وامرأة طيبة جميلة»[2] حتى ينبّهه رنين الجرس من حلمه الجميل. إذن فهو لم يفارق الآلة.

ثم يمضي مع أجواء القرية يتغنى بها غناء شاعرياً رومانسياً، فالقرية تغفو في حضن الليل[3].

والساعة من حيث كونها آلة لم تفارقه أيضاً في أقصوصة «اللقاء

(١) ص ٢٠.
(٢) ص ٢٣.
(٣) ص ٢٤.

الأخير» من مجموعة «امرأة تعبر تفكيري»[1] حيث تتعدد مرّات رفع ذراعه للنظر في الساعة[2].

بين الواقعية والرومانسية:

الحق أن النظرة الإنسانية الناقدة لوجوه الحضارة الحديثة ليست بالضرورة رفضاً للحضارة بمقدار ما هي نقد لتجاهلها إنسانية الإنسان، أو تصحيح مسار تلك الحضارة، ومن هنا نجد امتزاج الرومانسية بالواقعية في تلك النظرة الناقدة، فبينما نجد الكاتب متجهاً للرومانسية في استجابته للقرية وهجره المدينة، وحديثه عن الغدير والهجرة والنهر والطيور والأزهار والنبع السلسبيل والأقحوان والقطا والمرج الأخضر «والإنسان والثور والساقية والحمار هؤلاء ربيع هذا المرج»[3]، «كان يهمس لنفسه، ويمشي بعينين مشدوهتين بسحر الطبيعة ورؤاها الحالمة»[4]. «الليل يلبس القرية وشاحاً أسود، لكن القمر البلوري الشعاع، ينزع هذا الوشاح عن مفاتن الطبيعة، فتبدو ساحرة، وإن كانت غير واضحة المعالم والرؤى تماماً لكنها تبث شيئاً من سحر النهار»[5]. «النجوم كعقود من لآلىء منثورة. الزهور الناعسة تلثم قطرات الندى المتساقطة. أجال بصره وتمتم: هذه النجوم كم هي كثيرة هنا! في

---

(١) ص ٧٧، من امرأة تعبر تفكيري، كتاب الشهر (٧) نادي الرياض الأدبي.

(٢) ص ٧٧، ٨٠.

(٣) ص ٢٠.

(٤) ص ٢٠.

(٥) ص ٢٣.

المدينة لا نرى منها إلاّ القليل. كأنما النجوم جميعاً في سماء هذه القرية»[1].

وكذلك نجده في مجموعة «امرأة تعبر تفكيري» يتجه للرومانسية يقول:

«لقد حاولت أن أقتلع زهرتنا تلك لأغرسها من ثم على
قبر قلبي الذي أوشك يومئذٍ أن يموت بمرض الحبّ والندم
على أني خشيت أن تذبل عندما تغلف أنسجتها وعروقها دموع
الندم»[2].

ويقول:

«حالة الورقة الذابلة تعود بسالم إلى جميلة، الخريف
يسقط الورقة من مجتمع الخضرة والندى»[3].

نقول بينما نجد الكاتب متجهاً للرومانسية هكذا، تجده ذا نظرة واقعية لحياة الإنسان، فهو يرنو للحياة البسيطة الخالية من التعقد، ويظهر مساوىء استخدام الآلة، ويصور الصراع النفسي ويتناول الفوارق الطبقية[4] إلى غير ذلك من مظاهر اجتماعية تدنيه إلى المنهج الواقعي الذي امتزج بمظاهر رومانسية من حرص على ضمير المتكلم بما يشعّه من ذاتية وبخاصة قالب الرسائل[5]، أو بروز التيار العاطفي في (اللقاء الأخير)، والشعور بالغربة في (دائماً أغلق الباب خلفك).

---

(١) ص ٢٤.

(٢) ص ٥٤.

(٣) ص ٧٨.

(٤) أنظر: عانس في ليلة زفاف، ص ٣٩ وما بعدها وغيرها.

(٥) امرأة تعبر تفكيري، ص ١٧ وما بعدها.

ولعل أبرز مظاهر الرومانسية من خلال منحاه الواقعي احتفاله بالأحلام، وللأحلام مكانة في أعمال سليمان الحمّاد، فهي في أقصوصة «دائماً أغلق الباب خلفك»[1].

في هذه الأقصوصة يفيد الكاتب من الأحلام وسيلةً فنية من ناحيتين، فهي من ناحية تخاطب اللاوعي فتذهب بنا مع البطل إلى ابنه الذي يشتاق إلى رؤياه بعد أن أنهى دراسته مغترباً عن وطنه، وبدأ يستعدّ للعودة إليه وإلى أسرته ويرى ابنه في نومه:

«ولكني التقيت فيها مع ابني، وكان يبدو في غاية الفرح والابتهاج! ولكنه يصر على أن يأخذ القطار الصغير من أخته ويخاصمني في ذلك...

ـ لا يبوي أنا ما أريد هذي.

ـ خلاص يا حبيبي هذي لأختك رجاء... وأنت تكفيك هذه البدلة والسيارة والرشاش.

ـ لا يا بوي أنا ما أحب هذه البندقية...»

إلى أن يقول:

«وفجأة تنبهت من نومي على طلقات نارية وصراخ وجلبة، وقفزت من سريري كالملدوغ!»[2].

هذا عن مخاطبة اللاوعي، أما الناحية الثانية فمرتبطة بالوعي الذي

---

(١) امرأة تعبر تفكيري، ص ٦٧.
(٢) ص ٧٠، ٧١.

يحياه ويعيشه في الفندق مغترباً حيث يرتبط رشاش ابنه (اللعبة) بطلقات رصاص حقيقية في مطاردة سارق بالفندق.

هنا يوظف الكاتب أداة فنية هي الحلم ويقرّ بها من الواقع لتحقيق هدفين: أحدهما نابع من منطقة اللاوعي بحنينه إلى ولده، والآخر نابع من منطقة الوعي الذي جعله يسمع بأذنيه وهو بين اليقظة والنوم طلقات حقيقية من مسدس وهو ما يزال متشبثاً بحلمه مع ابنه.

وقد يضاف إلى هذه الوسيلة التي تمزج بين الرومانسية والواقعية الرسائل التي يكون بعضها «بوح مشاعر»[١].

* * *

وهكذا نجد تجاور التيارين: الواقعي والرومانسي في القصة القصيرة عند سليمان الحمّاد، وفيهما نجد الكاتب متصلاً ببيئته يستمد منها رؤاه وتصوّراته وخيالاته.

ولم تكن الرومانسية وسيلة من وسائل نأيه عن قضايا مجتمعه، إذ لم تكن الرومانسية – في أصل نشأتها وقيامها – مجافاة للواقع، بل كانت منهجاً اتخذه الأديب في سبيل نظرته للواقع، وللمجتمع من حوله فكانت لها رسالتها الإجتماعية، ومن هنا ليس غريباً أن نجد المنهج الجامع بين المذهبين يتصل بالبيئة اتصالاً وثيقاً.

وقد يحسن في هذا المقام أن نذكر رأياً لسليمان الحمّاد ساقه بصدد حديثه عن الصلة الوثقى بين القصة القصيرة السعودية وبيئتها.

---

(١) امرأة تعبر تفكيري، ص ٨.

يقول في مقدمة مجموعته القصصية (امرأة تعبر تفكيري):[1]

«إن القصة السعودية ليست في حاجة إلى مصادر بيئية أخرى، حتى تكون مقروءة وناجحة وجيّدة ما عدا ما يتعلق بالصفات المشتركة ـ ولكني أميـل إلى القول بـأن القصة السعودية في حاجة إلى مزيد من الكتّاب، وإلى مزيد من «الفنّية» إذا جاز التعبير ـ في الأسلوب والفكرة!، وليس إلى بيئة أو مصادر بيئة أخرى، ذلك أن البيئة السعودية، مليئة بل أكاد أجزم بأنها فائضة، بالصور المعبرة والمتكاملة المكملة لمقومات القصة ـ ذات المنحى الإبداعي ـ فالبطولة والكرم، والشهامة، وحسن الجوار والحب البدوي والحضري، وضرب مجاهل الأرض لتأمين لقمة العيش بشرف، والإيمان حتى الموت، والولاء مع العزة والكرامة، أشياء حدثت على مسارح الحياة، في هذه الجزيرة الخالدة، حدثت ويحدث بعضها اليوم، في بلادنا المتعددة الصور والألوان، ولكن هذه الأشياء لم يلتفت لها كتّاب القصـة بشكل يعتمـد نشدان الإبـداع والأفضل».

---

(١) نادي الرياض الأدبي، كتاب الشهر (٧)، رجب ١٣٩٩ هـ/يوليو ١٩٧٩، ص ٨.

الواقعية الرومانسية في أنات الساقية، للقرشي

تكاد الواقعية الرومانسية تكـون منهجاً فنيـاً للقصصي العربي، بجمعها بين سمات الواقعية التي تدنيها من جمهور قارىء، وجمهور يعيش في الأعمال القصصية وفي مجتمعها المصوَّر، ثم جمعها إلى ذلك من سمات الرومانسية وسيلة المخاطبة الوجدانية، والإفعام العاطفي، والتعبير عن الذات، والالتصاق بالفرد.

ولعل في طليعة هذه الأمثلة في القصة السعودية مجموعة «أنات الساقية» لحسن عبد الله القرشي، إننا إزاء «حميد» ذلك الفتى البدوي بالطائف الذي بلغ من العمر خمسة وعشرين ربيعاً يحب ابنة عمه «ناجية» ويخطبها لنفسه، ويعيش مع حلم الزفاف وتهتف به الآمال متسائلة:

– ولكن متى يا حميد؟ متى ستبنى بناجية، ومتى ستزف إليك عروس الأحلام؟!»[1].

---

(١) أنات الساقية، اقرأ ١٩٥٦، ص ١٣.

لكن عمه يؤجل موعد الزفاف، ثم تمر الأيام فلا يعود يرى بشاشةً من عمه وترحيباً. بل لقاءً شاحباً وصمتاً موحشاً، واستمهالاً بكلمات «تخرج من فم عمه مرتدية غلائل يأس عقيم، منبئة عن ألم كظيم»[1]، ثم لا يلبث أن يفاجئه عمه:

«إن ما يشجيني يا حميد أن حجازاً سميكاً قد قام يذود عنك ناجية، ويمنعك قربها طوال العمر»[2].

وكأن صخور الوادي هبطت على رأس حميد، وتساءل: أفي حلم أم في يقظة؟، وتسأله أمه في لهفة عن النبأ المزعج لقد جاء مالك الضّيعة «غالب» ذو الأيادي الجسام وخطبها لنفسه وتهدّد العمَّ إذا ما رفض، ووعده بالخير إن هو وافق، كما وعد أن يقطع حميداً تعويضاً.

وبينما كان حميد ينكث الأرض بشفرته المرهفة وخز نفسه «وهو لا يدري وخزاً متواصلاً انبثق الدم متفجراً من عروقه في غزارة وتدفق، ومن ثم سقط حميد سقطة المذبوح وتعالى صراخ أمه، الولهى:

ـــ واولداه، واثكلاه... واذلاه!!»[3].

وينهي المؤلف أقصوصته بهذا التصوير الرومانسي:

«إن حميداً فتى البادية، وربيب المروج الخضر، وأليف الربيع الفوار، وخدن الهوى السمح الطهور، يعيش الآن في مصح الأمراض العقلية شيخاً أشيب، هدمته السنون، وقوّست

---

(١) أنات الساقية، اقرأ ١٩٥٦، ص ١٤.
(٢) أنات الساقية، اقرأ ١٩٥٦، ص ١٤.
(٣) نفسه، ص ١٧.

ظهره الأيام، أما سلوانه الوحيد بين زملائه المساكين فهو أن يصفر صفيراً خافتاً متقطعاً تعلو فيه «أنات الساقية»!!»[1].

* * *

ولقد تعدى الإحساس الرومانسي الإطار اللغوي الشاعري والزخرفة اللفظية، بل الايغال في التعبير التقليدي والألفاظ القديمة من مثل: تصرّم، وجلمد، وتفهق، وأشجاه فأصماه، ولأواء ـ تعدى ذلك كله إلى السقوط في «بحر الغرام الرومانسي» الذي يغرق فيه الرومانسيون دائماً، وهو المبني على حب مفرط وفراق حتميّ قهري، وعجز عن المواجهة والتصدي، أي الاستسلام القدري، والولع بالطبيعة وجمالها وأزاهيرها، والأحلام والآمال، والصباح والندى، ومباسم الورد، وهلع الأم ويأس المحب.

وكأن الشاعر[2] القصاص يستوحي قصص المحبين من تراثنا الشعري البعيد في الشعر الجاهلي حيث عنترة وحبيبته عبلة وعمه مالك ومشكلة عنترة الطبقية تلك التي ترجع إلى سواد لونه وعبوديته وعجزه عن منافسة الأحرار في الإصهار والحب.

وفي تراثنا الشعري في العصر الأموي حيث قصص الحب العذري لدى قيس وليلى، وقيس ولبنى، وكثير وعزة، وجميل وبثينة ممن اقترن حبهم بالحرمان واللوعة والعذاب والعفة.

ونظن ظناً أن صورة عنترة كانت في أعماق «القرشي» وهو يكتب بريشة الواقعية الرومانسية، لا سيما ونحن نعلم أنه كان قد كتب بحثاً طيباً عن عنترة[3].

---

(١) نفسه، ص ١٧.
(٢) للشاعر قصيدة عنوانها (عرس في بلاد العرب) لا تخرج عن هذا الإطار كثيراً.
(٣) فارس بني عبس.

فكأن حميداً العصري البديل لعنترة العبسي والمشكلة الطبقية قائمة وإن اختلف لونها، وكان المحب القديم يتقلد سيفه، وهذا يمسك بسكين حاد، والعم، والحبيب المنافس فيهما معاً.

وعلى الرغم من الميل الواقعي في الأقصوصة لتصوير البيئة، فإن غلبة التيار الرومانسي حالت دون تقديم تفاصيل أخرى عن هذه البيئة، كما حالت دون استبطان شخصية الفتى المحب وكان من الممكن تعميق حدث المفاجأة ووقعها على نفسه، وما يولّده ذلك من صراع حين أخبره عمه بالنبأ الفاجع باستحالة اقترانه بمحبوبته[1]. لكن المؤلف مرّ مروراً سريعاً واكتفى بأن يتخذ من الساقية مناخاً نفسياً إذ يستمع الفتى المحب إلى أنينها ويحاكيه.

وهذا نموذج من مطلع تلك الأقصوصة يبين عن الشاعرية:

أنات الساقية

«كان «حميد» جالساً قرب «الساقية». ولو راح شاعر موهوب يسكب على الورق رائعة من خرائد الشعر تزرى بعقود الجمان، ويتغنى بسحرها الزمان، لما استطاع أن يصوّر مرح «الربيع» كما هو ثائر معربد في إحساس «حميد» وتوهج نشاطه وبشره!

إنه فتى البادية، وهبته بساطتها وصراحتها، وأكسبته جهارتها ونضارتها، وسكبت في شبابه من شبابها الخالد وعنفوانها الدافق. حميد ابن المروج الخضر ربيب المرابع الزهر، بسق في «الطائف» الأنيس، كما تبسق خميلاته، ورونه مياهه العذبة فهو عذب الحديث طلق المحيا.

---

(١) ص ١٤، و١٥، نفسه.

صقلته الخمسة والعشرون ربيعاً فسوت فيه الرجولة الواضحة والشمم والإباء، وهذبت غرائزه بيئته العربية الخالصة فإذا هو فتى قريته وأمل عشيرته.

ونفحت الأزاهير أريجها الفواح فإذا حميد ينشق هذا العبير ويترواه، ورؤى غده البهيج ترفرف حواليه مصورة له موكب الأحلام الزاهر حينما تزف إليه ابنة عمه «ناجية» فتملأ أفراحه القبيلة وتدق له بشائر الفوز بفتاته النبيلة.

وهتفت به الآمال متسائلة: ولكن متى يا حميد؟ متى ستبنى بناجية؟ ومتى ستزف إليك عروس الأحلام؟!

إن حميداً كلما ذهب إلى عمه مستنجزاً وعده بتزويجه ناجية هشّ له مرحباً متعشماً فيه إرجاء الموعد حتى تنضج الفتاة ويكمل عقلها.

وعاد حميد، أو عادت الآمال تسائله، ولكن ناجية الآن قد فرعت ستة عشر ربيعاً، فهي بلا ريب على نضج واستواء، قد اكتملت أنوثتها، وضاع عبير سحرها، وملأ الأسماع نبأ جمالها، وبهر الأبصار بريق فتنتها. إنه لغاد إلى عمه صباحاً بلا ريب، فيلح أيما إلحاح في إنجاز الزواج! ولا شك أن عمه سيستجيب وقد «أنجز حُر ما وعد!».

ويطل الصباح إطلالة الندى على مباسم الورد ويستقبل حميد نشيطاً منازل عمه، تسدد خطاه عزيمة الشباب، ويؤجج صدره ولع وهيام!

هذا هو عمه يرد تحيته في هيبة ووجل! أين ما عهده حميد من بشاشة وترحاب؟ ولكن اللقاء الشاحب لا يفتر من عزيمة حميد، فها هي ذي كلماته تتسابق مستنجزة مستعطفة!

ولكن عمه لا يجيب، وكأنه لم يسمع نداء قلب ابن أخيه».



تعقيب

كانت الصفحات السابقة قراءة في نماذج من القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية.

وقد خطا الفن القصصي عالمياً خطوات واسعة، وتوثّقت صلاته بعصره وما فيه من أحداث ونظريات وابتكارات، فتعددت اتجاهاته ومدارسه ووسائله التقنية، واندفع هذا الفنّ اندفاعاً شديداً نحو ضروبٍ من التجديد والتعقيد، وأفاد بشكل كبير من إنجاز العلوم المختلفة، وقد يكون في طليعتها علم النفس وبخاصة لدى النمساوي «سيجموند فرويد» (١٨٥٦ ــ ١٩٣٩)، وغيره من علماء النفس.

وبقدر ما اتّسعت دائرة اتصال هذا الفن بالعلوم الإنسانية والعلوم التطبيقية، ازداد توثّقه ــ من باب أولى ــ بالأنواع الأدبية الأخرى من مسرحية، ومقال، واستطلاع، ولوحة قلمية، وتمثيلية، وتحقيق، وشعر. . . الخ. بل تجاوز ذلك إلى ما جدّ في حقله من اتّصال بوسائل نقل القصة إلى المشاهدين أو المستمعين عن طريق الإذاعتين: المسموعة والمرئية حيث فن السيناريو وإعداد الحوار.

ولقد أردتُ أن تكون نظراتنا في القصة القصيرة السعودية فيما مضى من صفحات من منطلقين:

أحدهما التفاعل الفني بين الفنـون الأدبية من نـاحية، وبينهـا ـ مجتمعة ـ وبين كثير من العلوم الإنسانية من ناحية أخرى وهذا ملمحٌ فنّي جدير بالاهتمام حقاً، وهو ما سميناه (التراسل الفني بين الأجناس الأدبية)، فقد أخذ فنّ القصة القصيرة يستعير ملامح من سمات فنية لجنس أدبي آخر.

وقد وقفنا على نماذج يمكن تحويلها ـ بسهولة ـ إلى شعرٍ ذي موسيقى. بل فيها ما لا يحتاج إلى تدخل فني منا، ووقفنا على وعيٍ فني لدى كاتب القصة القصيرة بالمقتضيات الفنية لفن (السيناريو) لصنع التمثيلية الإذاعية. وفي ذلك تأكيد لضرورة ارتباط فن السيناريو بالعمل القصصي الذي هو لحمته وسداه معاً، ولقد تجلّى ذلك بصفة خاصة لدى من عملوا بالصحافة من كتّاب القصة القصيرة، إذ يدعوهم عملهم الصحفي، والإذاعي أحياناً، إلى الاقتراب من حدود تلك الفنون.

وقد ارتبط ذلك بتطوّر طرأ على الفنون القصصية، إذ لم يعد القصاص عابئاً بتقديم كل التفسيرات والمبررات والتوضيحات في سياق أحداثه كما هو الحال في القصص التقليدي. بل بات لزاماً على القارىء ألا يأكل طعاماً ممضوغاً. بل عليه أن يشارك في إعادة إنشاء العمل الأدبي بقراءته الواعية التي هي (إعادة تأليف) لدى بعض النقاد، فوجدنا لدى القاص ما نجده في (السينما) والتمثيلية من الصـور المفاجئـة، واللقطات المتتابعة والانتقال، وعلى القارىء إدراك العلاقات بين حركة الشخصيات، وتدافع الحوادث.

وكان من ألوان هذا التراسل ما وجدناه من شعر في القصة القصيرة، وليس هذا بدعاً، فقد أشار مؤلف كتاب (الاتجاهات الأدبية الحديثة) إلى الرواية الشعرية عند «جيرودو»، و «جوليان غراك»، ورأى أنه «من الشاعر إلى القصاص لا فارق في الإحساس الجمالي». وفيما سماه (المغامرة الشعرية) ركّز على أن وظيفة الشعر تقارُب الهوة بين الشعر والنثر[1].

كما وجدنا فان تيجم في (المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا)[2] يشير إلى المزج بين الأنواع في تجارب في الدراما الرومانسية تجلّى فيها الانصراف عن الفصل بين الأنواع، ويشير إلى رأي «جورج ساند» في أن الرواية «عمل شعري بمقدار ما هي عمل تحليلي»[3].

أما المنطلق الفني الآخر الذي نظرنا للقصة القصيرة السعودية من خلاله، فهو أنه من العسير الحكم بأن تيار الواقعية في العمل القصصي يكون خالصاً في ذاته ولذاته، لقد خالطتها الرومانسية بحيث بات من الصعب أن نجرّد عملاً واقعياً من سمات رومانسيته منذ حدّد مبادئها وشرحها «فيكتور هوجو» في مقدمة مسرحيته (كروميل) التي نشرت ١٨٢٧، وأصبحنا لا نقتصر على (الرومانسية) منذ أصولها القديمة التي قامت في مواجهة (الكلاسيكية)، وأصبحنا نجد من يشير إلى (رومانطيقية القرن العشرين)[4]، ويقول:

---

(١) من ص ١٢٥ ـ ١٣٢.

(٢) ص ٢٠٨، ٢٠٩.

(٣) ص ٢٢١.

(٤) ألبيريس ـ الاتجاهات الأدبية الحديثة، ص ٤٣.

«وهكذا ولدت الرومانطيقية، الرومانطيقية الحقيقية، الرومانطيقية التي ستسود القرن بكامله، بوضوح كبير، في الأدب الرسمي المعجون بالواقعية المتطورة، ولقد ذكرنا ما ينبغي أن نفهمه من هذه الكلمة إننا لا نعني بها غنائية رومانطيقية ١٨٣٠ المجهضة وعاطفيتها، بل تلك **الواقعية الرومانطيقية** مثلاً التي هي تعبير الكاتب عن قلقٍ وعن حرية»[١].

ويشير «فان تيجم» إلى حمل الرومانسية منذ سنة ١٨٥٠ بذور الواقعية[٢].

وهكذا كان الفصل الخاص بالواقعية الرومانسية عند بعض قصّاصينا نموذجاً لسريان تيار الرومانسية جنباً إلى جنب مع تيار الواقعيّة.

وأحسب أنه آن لحياتنا الأدبية أن تصحّح مفهوماً واهماً لدى بعض عشّاق الأدب يتمثّل في أن السمات الرومانسية تخلُّفٌ أدبي، أو أنه غناء في غير عصره، بل إن شيئا من ذلك لا ينبغي أن يطغى على تعبيراتنا الاجتماعية إزاء الرومانسية، الرومانسية ذلك المنحى الأدبي الذي لا يكون الأدب ـ فيما نزعم ـ أدباً بدونه.

---

(١) د. م. ألبيريس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، ت جورج طرابيشي، عويدات، بيروت ط ٢ ١٩٨٠، ص ٥١، ٥٢.

(٢) المذاهب الأدبية الكبرى ـ بيروت، ط ٢ ١٩٨٠، ص ٢٣٦.

من المصادر والمراجع

أولاً ـ من المصادر:

(١) **الآلة تسرقني ذهني**، سليمان الحمّاد. الرئاسة العامة لرعاية الشباب، الرياض، ١٣٩٩ هـ.

(٢) **امرأة تعبر تفكيري**، سليمان الحماد. النادي الأدبي بالرياض كتاب الشهر (٧).

(٣) **أنّات الساقية**، حسن عبد الله القرشي. اقرأ، القاهرة ١٩٥٦.

(٤) **الرحيل**، حسين علي حسين. المطبعة الفنية، القاهرة، ١٣٩٨ هـ/١٩٧٨.

(٥) **الظمأ**، عبد الله جفري. الكتاب العربي السعودي، تهامة، ط ١، ١٤٠٠ هـ/١٩٨٠.

(٦) القصة ـ نماذج ـ نادي الطائف الأدبي، ج ١، ج ٢.

(٧) **مطلّات على الداخل**، علوي طه الصافي. النادي الأدبي بالرياض، ١٤٠٠ هـ/١٩٨٠.

(٨) **موت على الماء**، عبد العزيز مشرى. النادي الأدبي بالرياض، ١٣٩٩ هـ/١٩٧٩.

(٩) **مونولوج**، حسين علي حسين. (بالآلة الكاتبة).

(١٠) **النساء والحب**، خليل الفزيع. مؤسسة العهد، قطر، ط ١ ١٣٩٨ هـ/١٩٧٨.

ثانياً ـ من المراجع:

(١) **الاتجاهات الأدبية الحديثة**، د. م. ألبيريس ت. جورج طرابيشي. عويدات ط ٢ ١٩٨٠.

(٢) **الأدب ومذاهبه**، د. محمد مندور. دار النهضة المصرية القاهرة د. ت.

(٣) **برامج التليفزيون، إنتاجها وإخراجها**، إدوارد ستاشيف، وردي برنيتر، ت. أحمد طاهر، سجل العرب، القاهرة د. ت.

(٤) **بناء الرواية**، إدوين موير.، ت. إبراهيم الصيرفي. القاهرة ١٩٦٦.

(٥) **تأليف التمثيلية التليفزيونية**، سيربازيل بارتليت، ت عزت النصيري. الهيئة المصرية العامة للتأليف، القاهرة ١٩٧٠.

(٦) التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل. القاهرة ١٩٦٣.
(٧) الحياة في الدراما، إريك بنتلي، ت جبرا ابراهيم جبرا. العصرية، صيدا بيروت ١٩٦٨.
(٨) الرومانتيكية، محمد غنيمي هلال. الأنجلو القاهرة.
(٩) فن القصة القصيرة، رشاد رشدي. القاهرة ١٩٥٩.
(١٠) في النقد والأدب، إيليا الحاوي. أجزاء دار الكتاب اللبناني ط ١ ١٩٨٠.
(١١) قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، الدكتور عز الدين إسماعيل. القاهرة ١٩٦٣.
(١٢) قضايا الفن القصصي، د. يوسف حسن نوفل. دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٧٨.
(١٣) لمحات عن التمثيلية الإذاعية، محمد ماهر فهيم. الدار العربية للكتاب، لتونس، ١٩٧٧.
(١٤) ما الأدب، جان بول سارتر، ت غنيمي هلال. الأنجلو ١٩٦١.
(١٥) المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، فيليب فان تيجم، ت فريد أنطونيوس. بيروت ط ٢ ١٩٨٠.
(١٦) مذاهب فنية غربية وعربية، إيـليا الحـاوي. بيروت ١٩٨٠.
(١٧) المصطلح في الأدب الغربي، د. ناصر الحاني. العصرية، بيروت ١٩٦٨.
(١٨) المواقف الأدبية، د. غنيمي هلال. نهضة مصر ١٩٧٣.
(١٩) النقد الأدبي الحديث، د. غنيمي هلال. الأنجلو، القاهرة.
(٢٠) النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، د. أحمد كمال زكي النهضة العربية، بيروت ١٩٨١.
(٢١) الواقعية في الرواية العربية، د. محمد حسن عبد الله. القاهرة ١٩٧١.
22 — Reading the short story: H. Shaw and D. Bement. (New York 1941).

القسم الثاني

شعــــراء :



الصورة الفنيّة
في شعر محمد بن علي السنوسي

قد نجد من استناد الشاعر إلى إمكانات «التشبيه» ما يبيّن أنه لا يوظفّه للإحاطة بالموقف الكلي للعاطفة في التجربة الشعرية. بل يجعله مرتبطاً بجزئيّة لا يكاد يتعدّاها. وما ذلك إلا لأنّ هذا التشبيه قائم على الخيال البسيط آنذاك، وليس على الخيال المركّب، وذلك راجع إلى قوة الخيال وضعفه، فالخيال القوي في مقدوره أن يخلع الحياة على الثوابت وما هو جامد، عند ذلك نجد ما يسمّى التشخيص (Personification) [١].

أما الخيال المحدود فأقصى قدراته أن يصل إلى تشبيه الأشياء، ووصفها وصفاً حسيّاً خارجياً لا يتعدى السّطح، فإذا ما ارتقى هذا الخيال نقل التشبيه من الخارج أي «السطح» وجعله قادراً على الاستبطان من الداخل، وغزوْ سرائر النفوس، لذا نجد الخيال المحدود يشبّه الجميلة بالقمر، أما الخيال المحلّق فلا يقتصر على تلك القيمة الفنية فحسب. بل يتعداها إلى أن يجعل للقمر حياة تشبه حياة البشر، بل ينسب إليه قدرات، وإرادة، فيجعله يحبّ ويحيى ويريد ويتحرك كأنه من الأحياء.

(١) دارت بحوث حول الخيال Imagination : الابتكاري Creative، والتركيبي Associative والتفسيري Interpretative.

وقد يعين في هذه الدراسة الاستعانة بمدخلين من مداخل النقد الأدبي الحديث وهما:

المدخل النفسي (السيكلوجي)، والمنهج الأسطوري (الميثولوجي)، وفي الأخير ما يفسح المجال أمام اتصال الصورة الفنية بالامتدادات الأسطورية القريبة والبعيدة، المحلية والعالمية، لأن في (الميثولوجي) إلباس قوى الطبيعة وظواهرها ثوب الحياة، كما أن فيها نسبة أعمال تشبه أعمال الأحياء.

ولن نعيد هنا مناقشة ما قيل حول التفرقة بين الخيال والوهم أو قوة الاستدعاء، إذ يظهر الخيال الصلات بين الأشياء والحقائق ويفوق حدود الوهم. أما الوهم فيقتصر على تصور صلات بين الأشياء ليس لها وجود، فهو نوع من أنواع التذكر والتداعي، لذلك كانت مهمته الجمع والتراكم فحسب ولا يضيف جديداً. من أجل هذا خاطب العقاد شوقي في (الديوان في الأدب والنقد) سنة ١٩٢١ في معرض معركته العنيفة معه:

> «إعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعدّدها ويحصي أشكالها وألوانها، وأنه ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه؟ وإنما مزيته أن يقول ما هو؟ ويكشف عن لبابه وصلة الحياة به».

والحق أن النقد الحديث قد أفاد من تلك القضايا التي أثارتها المدرسة التجديديّة ــ المسماة وهماً وتجاوزاً مدرسة الديوان ــ لدى فرسانها عبدالرحمن شكري، وعباس محمود العقاد، وإبراهيم عبدالقادر المازني، وكان من جهودهم في (نظرية الشعر المعاصر) الإبانة عن كثير

من قضاياه ومنها الخيال والصورة والتشبيه، ولعلهم حدّدوا للتشبيه مجاله الحق وهو داخل النفس البشرية لا خارجها، ولا مجرد التعلق بالحواس الخارجية فحسب لأن ربط التشبيه بالأثر النفسي يجعل مجاله وجدانياً كما أنّ لكبير هذه المدرسة عبدالرحمن شكري ـ وبخاصة في مقدمات دواوينه ومقدمته الطويلة لديوانه ج ٥، سنة ١٩١٦ بعنوان في الشعر ومذاهبه ـ فضل تنبيه شعراء جيله ونقاده إلى فهم نظرية الخيال كما اتّضحت لدى الخمسة العظام وهم: بليك، وكولردج، ووردز ورث، وشللر، وكيتس، إذ رأوا الخيال للشاعر بمثابة المملكة التي لا يكون شاعراً بدونها، إذ به ـ أي بالخيال ـ تتكون القوة التركيبية السحرية التي تذيب وتحدث التلاشي، والانصهار، والتجمّد، لكي تنشىء من جديد، وتخلع الحياة على الأشياء من خلال روح الشاعر التي تنفث في البرّ والبحر والهواء والجوامد. بل تؤلّف بين المتنافرات والأضداد، والعام والخاص لتجعل الصور في تناسق عضوي مترابط يخضع لعاطفة واحدة، لذا فرق كولردج بين الخيال الثانوي والخيال الأولي.

وهكذا نرى التصوير الفني ينفذ إلى جواهر الأشياء وبقدر ما يلجأ إلى التجسيد والتشخيص والرمز ينأى عن التجريد والتقرير[1].

وحين نتلمس الصورة الفنية في شعر محمد بن علي السنوسي نقف على سمتين أساسيتين بها هما: البساطة والتلقائية، وهاتان السمتان

---

(١) انظر للعقّاد: مطالعات في الكتب والحياة ١٩٥٦؛ وخلاصة اليومية ١٩١٢؛ وساعات بين الكتب ١٩٢٩؛ والديوان في الأدب والنقد ١٩٢١؛ والفصول ١٩٢٢؛ ومقدمة ابن الرومي حياته من شعره؛ ومحمد خليفة التونسي؛ فصول من النقد عند العقاد؛ ومحمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون.

هما أساس التصوير عنده، ونستشهد لذلك ببعض ما نشره في ديوانه الباكر (القلائد)[1]، وفي (شعراء من الجنوب)، وفيما ينشره أخيراً في المجلات المحلية.

وقد بدأت ميوله الشعرية تتضح منذ سنة **١٣٥٩** هـ[2]، ومنذ ذلك التاريخ ظهرت أشعاره تحمل عبق القديم المتمثل في أبي تمام والبحتري والمتنبي وأمثالهم، والمعاصرة المتمثلة في شوقي وحافظ وعزيز أباظة وأمثالهم إلى جانب أثر أبيه القاضي الشيخ السيد علي السنوسي، وما درسه على يد الشيخ علي بن أحمد عيسى، والشيخ عقيل بن أحمد من دروس.

والبساطة والتلقائية يبدوان في ذلك التصوير الذي يفتتح به ديوانه (القلائد) قائلاً:

هذه ألحان قلبي وأغاريد شبابي
هي أحلامي وآما لي وكأسي وشرابي
وصباباتي وأشجا ني وحبِّي وعذابي
إنها صورة نفسي قد تجلَّت في كتابي

وإننا لنقف على الروح البيانية عند شوقي في مرحلة (القلائد) في القوافي الممدودة، والنفس الطويل. من ذلك قصيدة (بطولة الجزائر)[3] وعدد أبياتها سبعة وخمسون بيتاً ومطلعها:

---

(١) للشاعر دواوين: القلائد، والأغاريد، والأزاهير، والينابيع.

(٢) انظر غلاف (القلائد)، دار الكتاب العربي، القاهرة.

(٣) ص ١٤١، وما بعدها.

أهـابت ففدّاهـا دمٌ وإهـاب ونـادت فلبّاهـا شبـاً وشبـاب

وهمّت فهزّ الأرض زحف تزاحمت قلنســوة في حشــده ونـقـاب

وهو بَدْءٌ يقفنا ـ في البداية ـ على ميل الشاعر للتعبير بالصورة، قد يصفو حيناً، وقد يختلط بصوت عالٍ، وقد يشبه الخطابية أو التقريرية، وذلك راجع ـ فيما نرى ـ لطبيعة الموضوع الوطني، وحين جارى الشعراء هذه البطولة الجزائرية ـ وهي في إبانها ـ تلبّسهم نوع من الحماس أوْشك أن يخرج بهم إلى خطابية وتقريرية، لهذا نرى التعبير بالصورة في هذا العمل الفني يوشك أن يضيع في زحام تقريرية الحماس. . ونقف الآن أمام حصر للأبيات التي اقتربت من الصورة:

تفجّـر واديها وفـاضت جبـالهـا ودمدم بالموت الزؤام سحـابُ

محى الوعي أشباح الأضاليل وانطوى دجـاهـا وذابت غيمـة وضبـاب

تشبّث بالحق الصريـح وأطبقت يـداه وشـدتـه عـرى وعـراب

يصارع جباراً سقى الحقد قلبه وسـال على شدقيـه منه لعـاب

تصدّعت الأسوار واندكّ حاجـز ومـزّق من ذاك السّتار حجـاب

ثم يعود الشاعر إلى الخطاب المباشر للمستعمر فيصبّ عليه جام غضبه في شعر حماسي خطابي وغنائية مباشرة، وذلك راجع لوطنية الموضوع ـ كما قدمنا ـ لذا كان التعبير بالصورة وهو يمثل ـ كماً ـ أقل من ثلث أبيات القصيدة ـ كان هذا التعبير مختلطاً بالمباشرة.

فإذا ما انتقلنا إلى قصيدة غير وطنية مما اختاره الشاعر لنفسه ليضمّنه (شعراء من الجنوب) [١] ـ وجدناها ـ أي القصيدة ـ تفيض بالصور، يقول:

---

(١) شعراء من الجنوب، ط ١، جازان، ١٤٠٠ هـ = ١٩٨٠م، ص ١٠١.

أنـا ما زلت يـا حبيبي مسـافـرْ زورقي أحـرف وبحري مشـاعرْ
وشــراعي عـواطف خــافقــات خفقـان الريـاح والمـوج زاخـر
وأنــا شـاعــر ومـا الشعــر إلا رحلة الفكر في محيط الخواطر
كيف أرسو ولم يلح بعد مرسا ي ولا أشــرقت لعيني منـائــر
ونهـاري ضيـاؤه شــاحب اللو ن وليلي كـأنــه قلب كـافــر

وهنا قد تفاجئنا بعض التعبيرات التي يُلجىء إليها الرويّ أحياناً مثل «قلب كافر»، غير أن التعبير بالصورة هنا قد يكون آصل منه في القصيدة السابقة، ها هو يمضي قائلاً:

وسمـائي ممسـوحـة لا بصيص لـنجـيـم ولا جـنــاح لـطـائــر
ولحاظي مدهوشة تـرمق المجـ ـهـول حيـرانـة وقلبي مغـامــر
وحيــاتي تـدور حــول رؤاهـا والرؤى لعبة على كف سـاحر

وهنا نفاجأ أيضاً بتذييل حكمي في عجز البيت الأخير يداعب الصورة نراه في «كف ساحر»!.

وهذه قصيدة ثالثة من نوع آخر يرثي فيها صديقاً له عنوانها (دمعة وفاء)[1]، ومنها قوله:

واستفـاض الأسى يمزّق أحشـا ئي وروحي ويعصر القلب عصرا
فمللت المقام في (الطائف) الحلْـ و وضـاق الفضاء روضـاً وزهرا

---

(١) القلائد، ص ٢٠٨ وما بعدها.

ولعلها أقل هذه القصائد احتفالاً بالصورة على الرغم من أنها في موضوع عاطفي تنشط فيه الصورة الفنية، وهو موضوع الرثاء.

والسمة العامة لتصويره ــ كما قدمنا ــ البساطة والتلقائية، من هنا نتفق مع ما قرره محمد سعيد العامودي في مقدمة ديوان (الأغاريد) للسنوسي، يقول:

«إن من سمات شاعرنا السنوسي ــ في اعتقادي ــ أنه لا يحاول أن يتكلف أو يظهر بغير حقيقته، أو يقول ما لا يعتقد أو يمدح ــ مثلاً ــ من لا يرى أنه أهل لثناء أو مدح، وإنما هو في كل ما طالعته من شعره ما أراه إلا حريصاً كل الحرص على التزامه بهذه السمة، **سمة الصدق** في التعبير[1]».

وكان بودنا أن نستشهد بقصيدة ترجمها السنوسي شعراً عنوانها (أنشودة الصقر)[2] ومطلعها:

زخـر البحـر ذو العبـاب وحيّـا   شـاطئـاً حـالمـاً وأفقـاً بهيـا

لولا أن شاعرها لم يذكر لنا اسم شاعرها الأول، هذا فضلاً عن أن المعاني والصور تنسب للغتها الأولى.

وخير منها تمثيلاً للشاعر قصيدته (لوحة من عسير)[3] ولعلها أحدث ما نشر للشاعر، وهذا جزء منها:

---

(١) الأغاريد، الأصفهاني، جده، ت ص ك.

(٢) نشرت بمجلة الفيصل، العدد ٢٢ (مارس ١٩٧٩)، ص٧٨.

(٣) نشرت بمجلة الفيصل، العدد ٥٣ (سبتمبر ١٩٨١)، ص٨٢.

بين مَسْرى الشذى ومجرى العبير خفق القلبُ مستهـام الشعـور
يتلقّى أشعّـة الـشعـر مـن إيـ ـحـاء أفق مشعشـع بـالـزهـور
ما تصورتُ أنّ في الأرض فردو ســاً وحـوراً كـاللؤلؤ المنثـور
بلد شـامـخ يـطل على الأر ض بلحظٍ يسمو سموّ الصقـور
يـا ظباة (السراة) رفقاً بـإحسا سي فمـا زال ناعمـاً كالحـرير
وأنا الشاعر الذي هـام بالحسـ ـن وغنّى لـه غنـاء الـطيـور

وفي ذلك كله نلتقي بصورة فنية فيها تلقائية وبساطة، ولعل لحب الطبيعة ــ والطبيعة المحلية بنوع خاص ــ الدّخل الكبير في روح تلك القصيدة، وفي مناداته الظباة بما في ذلك من استيحاء للصورة العربية القديمة.

بقي أن نقول إن الصورة الفنية ينبغي ألا تفقد الحركة المتتابعة في الزمن، وهو شيء يفوق مجرد التصوير بالريشة مثلاً عند الرسام، إذ لا يستطيع الرسام إلا التقاط منظر ساكن أو شبه ساكن في حيّزٍ محدود، وزمان معين، أما الحيز والزمان في الصورة الفنية فمتحركان متتابعان، إذ تتغلّب الحركة على الحيّز فتجعله متنقّلاً، وتتغلب على الزمان فتجعله متجدّداً، وهنا سرّ إحساسنا الفني بروعة التصوير دائماً، وذلك لا يتأتى إلا من خيال مبتكر قادر على التحليق.

محمد السُليمان الشِبل
وديوانه «نِداء السَّحَر»

حفلت الحياة الأدبية بالمملكة العربية السعودية بنهضة أدبية تمثّلت في عطاء واضح من الدواوين الشعرية لشعراء من أجيال أدبية شتى، وتلك ظاهرة فنية تستحق الدراسة حقاً؛ إذ لا تتأتّى هذه الكثرة الواضحة في دواوين الشعر إلا من نهضة شعرية وإن حملت بعضاً من الضعف.

وبين أيدينا اليوم ديوان شعر «نداء السحر» للشاعر السعودي محمد السليمان الشبل، صدر عن النادي الأدبي بالرياض[1].

والشاعر محمد السليمان الشبل ولد في مدينة عنيزة سنة ١٣٤٨ هـ، وتلقى فيها دروسه في المرحلة الأولى من حياته التعليمية، ثم التحق في مكة المكرمة بالمعهد العلمي السعودي حتى تخرّج فيه سنة ١٣٦٩ هـ.

وفي سنة ١٣٧٣ هـ تخرّج في كلية الشريعة بمكة المكرمة، وشق طريقه في حياته العملية في حقل التعليم، وفي حياته الأدبية مع الشعر والكلمة الفنية.

---

(١) عن كتاب الشهر ١٣٩٩/ ١٩٧٩، (١٠) ٤٠ قصيدة.

وقد دارت حول الأدب السعودي دراسات عديدة في الآونة الأخيرة، نذكر منها ــ على سبيل المثال ــ ما تناول جانباً من جوانب حياة شاعرنا وشعره من تلك الدراسات:

شعراء نجد المعاصرون لعبد الله ادريس، وشعراء العصر الحديث في جزيرة العرب للحقيلي، والأدب الحديث في نجد لمحمد بن سعد بن حسين، والحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية لبكري شيخ أمين، والتيارات الأدبية لعبد الله عبد الجبار، وغيرها من الدراسات الأدبية.

ومن عادة الشعراء أن يحرصوا على مصافحة قلوب مستمعيهم بقصائدهم بنشرها تباعاً أو إذاعتها من قبل أن تضمها دفتا ديوان، وشاعرنا «محمد السليمان الشبل» أحد هؤلاء الشعراء الذين التقوا بقرائهم على صفحات الدوريات، فقد نشر معظم قصائد الديوان في الصحف التالية: البلاد السعودية، والأضواء، والندوة، والبلاد الأسبوعية، واليمامة، وعرفات وغيرها.

ويمكن دراسة شعر محمد السليمان الشبل من منطلق مفهوم «المعاصرة والتراث» فهو ــ كسائر شعراء عصره ــ يستقي شعره من معينين لا ينضبان هما:

المعاصرة: أي ما يدور في عصره من تيارات فنية، ومدارس أدبية، وصيحات تجديد، وموضوعات وقضايا.

والتراث: أي الأخذ عما سنه السلف الشعراء من أصول فنية وقواعد أدبية، ونماذج من النتاج الفني.

ولا شك أن التمازج الفني الدقيق بين هذين النبعين العظيمين

لا يمكن تحقيقه بسهولة ويسر، إذ لا يتحقق ذلك الجمع المحكم بين عطاء التراث وعطاء العصر إلا لذوي البصيرة الفنية والحس الأدبي من الشعراء.

ها نحن نرى ـ فيما يطالعنا به الشاعر في صدر ديوانه ـ التفاتة مخلصة للتراث في قصيدته «أشواق»(١).

يقول فيها:

سل البان عن تلك الملاعب والربى	هل انساب منها للجوانح مشربا؟!
يـرف لهـا قلبي إذا لاح بـارق	ويـذكرهـا إن هام صبـا معذبـا
فاندب ما أرقت من حلم الهوى	واذكر ما أبليت في زمن الصبا
أريج هنا في مهجتي منه موكب	وهـا أنا أرنـو بين عينيه مـوكبا
لـه بين طيات الجـوانح عـارم	تغلغل في الأعماق مني فـألهبا
صبرت به والشوق ملء مواجدي	ودمع الهوى يهمي بقلبيَ صَيِّبـا

وكأني به الشاعر العربي الأصيل الذي يمضي على نهج الأقدمين في الحديث عن الملاعب والـربى والبارق في شكل موسيقي يحافظ فيه على ما ورثه العرب من عروض صاغها الخليل بن أحمد في بحور وأوزان معروفة، غير أن معاصرة الشاعر لم تقتصر بتلك النظرة العاطفة على المحاكاة القديمة فحسب، وإلا ما زاد على الوقوف على الأطلال، وإنما يقترب الشاعر من ذاته حين تتجلّى في تلك القصيدة عاطفة صادقة في صياغة شعرية طيعة، وقد أحس الشاعر أنه لم يقدّم تجربته العاطفية كاملة في قصيدة واحدة وهي «أشواق» فتلتها قصيدة أخرى هي الثانية في

(١) ص١٣، ١٤.

الديوان عنوانها أيضاً «أشواق»[1]، وهي مختلفة عن سميتها السابقة في الوزن والروي معاً مما يؤكد أنها تجربة شعرية أخرى لكنها استمرار للتيار العاطفي في الأولى يقول فيها:

كم بت أعزف للأيام ذكراه   وأستعيد رؤى من وحي دنياه
أسائل الليل عن ماض يؤرقني   في كل يوم حطام من بقاياه
يهتز قلبيَ في أحضانه ألماً   كبلبل رقصت في القيد رجلاه
أواه منه ومما طاف في خلدي   من ذكريات رواها الدهر أواه

ولا يتوقّف ذلك التيار العاطفي عند هذا الحد فيكمله في قصيدة ثالثة هي «الأشواق التائهة»[2] يقول فيها:

ذكريات طاف بالقلب صداها   هيّج الشوق على البعد لظاها
كلما لاحت لقلبي ساعة   صور الحب لعينيّ رؤاها
آه ما أحلى سويعات الهوى   ما أحيلى ذلك العالم آها
حيث يجلو موكب الحسن لنا   صوراً ترقص في قلبي رؤاها

بل انه حين ينتقل إلى قصيدته الرابعة بعنوان آخر اسمه «أصداء»[3] يبدأ بالشوق، ها هو يقول في البيتين الأولين:

خطرات الشوق في دنيا صبانا   لم تدع للأنس في القلب مكانا
خطرات الشوق من عهد الصبا   جددوها وابعثوا ذاك الزمانا

---

(١) ص ١٥، ١٦، ١٧.
(٢) ص ١٨، ١٩، ٢٠.
(٣) ص ٢١، وما بعدها.

ودلالة ذلك كله ـ فيما نفهم ـ أن الشاعر يقدّم شعره من خلال تجربة فنية صادقة، وتلك السمة الفنية ترتفع بالشاعر ـ أيّ شاعر ـ عن مجرد محاكاة نماذج الأقدمين واقتفاء آثارهم، إذ ترتبط التجربة الشعرية الصادقة بمعاناة فنية لا تتيسر إلا للأصلاء من الشعراء، من هنا كان لنا أن نقول ان الشاعر محمد السليمان الشبل من الشعراء الذين مضوا في الجمع بين المعاصرة والتراث في شعرهم، نجد ذلك ـ إلى جانب صدق التجربة الفنية ـ في العبارة واللفظة، والتصوير الفني.

ها هو يقدّم لصديقه الشاعر سراج خراز قصيدة عنوانها «الجناح الأبيض»[1] يقول فيها:

أي لحن لم تعد تسمع نجواه الليالي
لم يزل يخفق في سمعي ويسري في خيالي
ويغني بحديث الشوق والذكرى حيالي
سابحاً في موكب الأحلام رفاف الظلال

* * *

أي لحن ذاب في سمعي وغنى في دمي
وهنا في مهجتي الحرى كطيف الحلم
هو في سمعي حديث من ثنايا القلم
وهو في قلبي نشيد مستهام النغم

---

(١) ص ٣٢، وما بعدها.

والشاعر «محمد السليمان الشبل» حريص على الوزن والعروض التقليدي، أي أنه ــ في ديوانه هذا ــ ليس من شعراء التفعيلة أصحاب الشعر الجديد الذي يخطىء من يظنه «حراً» فنراه في قصائده كلها حريصاً على الشكل التقليدي العروضي، حريصاً على وحدة الروي، وجعلته المعاصرة ــ مع هذا الحرص ــ ينوّع في كم تفعيلات القصيدة الواحدة ورويها على نحو ما نجد في الموشحات، من ذلك قصيدته «نداء السحر»[1] التي حمل اسمها ديوانه، يقول فيها منوّعاً في الروي وعدد التفاعيل:

أي لحن حالم النغمة مشبوب الصدى حلمت نجواه في الكون فغنّى وشدا

وهنا يبعث في الليل ظلاله

ويعيد الحسن فيها وجماله

ويغني وصدى الماضي حياله

نغم ذوّب في الفجر خياله

وتهادى الليل والليل ظلام ودجى وحنين خفق القلب به واختلجا

وشعاع لم يزل فوق الروابي

وهج يرقص بالنور المذاب

ويغني بترانيم عذاب

حلمت بالنور يجري بانسياب

* * *

---

(١) ص١٠٣، وما بعدها.

وهكذا نجد أنفسنا إزاء شاعر يستقي أصول مادته الفنية من معينين فنيين هما: المعاصرة والتراث في شكل لم يجنح به إلى الشطط أو الجمود.



التيّار الوجداني
في شعر عبدالله الفيصل

ينتمي ديوان (وحي الحرمان) باسمه ومضمونه إلى مدرسة فنية لها مكانتها في الشعر العربي المعاصر، وهي مدرسة الشعر الوجداني، وقد تصدّر صفوفها رعيل من الشعراء اختلفوا منهجاً واتّحدوا غاية، وشُغلوا بقضايا الوجدان والذات في محاولة منهم إلى إرجاع الشاعر إلى نبعه الأصيل وهو ذاته وأعماقه، ولم يكن الشعر لديهم وليد مناسبات، كما لم يكن ورقة مزركشة تُرفع لعظيم أو كبير.

والحق أن شعر الفيصل حصيلة تأثّر فني بصيحات التجديد في المضمون لدى جماعة التجديد الذهني[1] المسمّاة ـ وهماً وتجاوزاً ـ جماعة الديوان، لدى فرسانها الثلاثة: عبدالرحمن شكري (١٨٨٦ ـ ١٩٥٨)، وعباس محمود العقاد (١٨٨٩ ـ ١٩٦٤)، وإبراهيم عبدالقادر المازني (١٨٩٠ ـ ١٩٤٩) الذين تقاربوا مولداً، وتباعدوا وفاةً بمقدار ما تقاربوا في بداية نهضتهم الأدبية وتباعدوا في آخرها.

---

(١) سُميت مدرسة الديوان نسبة إلى كتيب صغير أصدره العقاد والمازني في يناير وفبراير سنة ١٩٢١ في جزءين ودار ـ في معظمه ـ حول علمين للنثر والشعر آنذاك هما: المنفلوطي وشوقي. بل هاجم فيه المازني رفيقه شكري!! وسماه صنم الألاعيب.

كما أن شعر الفيصل حصيلة تأثّر فني بصيحات جماعة أبوللو[١]، واتجاههم الوجداني، وشعراء رابطة الأدب الحديث[٢]، وشعراء المهاجر.

هذا الاتجاه الوجداني أعم من قولنا الاتجاه الرومانسي[٣]، وإنك لتجد في شعر الفيصل كثيراً من النبض الذاتي سواء في ضمير المتكلم من مثل قوله[٤]:

إِنِّي وَرَبُّـكِ في هَـوَاكِ مُـوَحِّـدُ ... إِنْ كَانَ عِنْدَكِ فِي الْهَوَى تَوْحِيدُ

أَشْدُو بِذِكْـرِكِ والْغَرَامُ يَسُـوقُنِي ... لِنَهَـايَـة فِي الحُبِّ وَهِي بَعِيــدُ

تُسَـاءِلُنِي الْعَوَازِلُ مَـا ٱقْتِـرَاحِي ... وَأَنْتِ عَلَى الـزَّمانِ مَدَى اقتراحي

قَضَيْتُ عَلَى حُبِّي قَضَيْتُ عَلَى وِدِّي ... وَأَنْتِ التِّي قَدْ كُنْتُ أُورى بِهَا زندى

أو في مسحة الحزن[٥] من مثل قوله مما يقرن فيه بين الخريف والحزن في قصيدته (طلائع خريف):

---

(١) بعد صدور العدد الأول من مجلة أبو للو اجتمع الشعراء في كرمة ابن هانىء بالجيزة ـ وهي منزل شوقي ـ يوم الاثنين ١٠ أكتوبر ١٩٣٢ وتم بذلك أول اجتماع لجمعية أبو للو برياسة شوقي الذي مات بعد ذلك بأربعة أيام.

(٢) أنشأها إبراهيم ناجي سنة ١٩٤٤ وضمت طائفة من الشعراء العرب منهم ناجي والسحرتي والصيرفي من مصر، ومحمد سعيد العامودي، ومحمد العامر الريح وفلالي من السعودية ــ الخ.

(٣) يذهب عبدالله بن إدريس إلى اعتبار الفيصل رائد النزعة الرومانتيكية في الشعر النجدي المعاصر، وأحد أقطاب الشعر العاطفي في العالم العربي (شعراء نجد المعاصرون، ص ١ ١٣٨٠ ــ ١٩٦٠ م، ص ٨٧.

(٤) وحي الحرمان، الأصفهاني ١٤٠٠ هـ= ١٩٨٠م، ص١٠٧، ١٠٨، وص١١٦، ١١٩.

(٥) ص ٢٧.

مَنْ لِي بِـهِ وَيَـدُ الـخَـرِيفْ تُـذْوِي أَزَاهِـيـرَ الـرَّبِـيـعِ

أو الحب والوجد، وهو سمة عامة في شعره كله من ذلك قصيدته لوعة[1]:

أُلَاقِي فِي عَـذَابِكِ مَـا أُلَاقِي وَحُبِّـكِ فِي حَنَـايَا القَلْبِ بَـاقِ
وتُسْرِفُ فِي الصُّدُودِ وفِي التَجَنِّي وأُسْـرِفُ فِي التِيَاعِي واشْتِيَـاقِي

وفي قصيدته كنا وكان[2]:

يَـا حَبِيبِي أَيْنَ تِلْكَ الأُمْسِيَـاتْ يَـوْمَ كُنَّا مِنْ هَـوَانَا فِي سُبَـاتْ
يَا حَبِيبِي كَيْفَ ذَاكَ الحُبُّ مَاتْ عِنْـدَمَـا دَبَّتْ بِـهِ رُوحُ الْحَيَـاةْ

أو الحب العذري مثلما نجد في قصيدته حلم الهوى العذري[3]:

وَسَـاحِـرَتِـي بِـعَـيْـنَـيْـهَـا وَرُوحٌ كَـالـسَّـنَـا يَـسْـرِي
وَبِـالْـبَـسَـمَـاتِ مِـنْ ثَـغْـرٍ شَـهِـيٍ بِـالـهَـوَى يُـغْـرِي

إلى أن يقول:

. . . . أنتألحاني وَحُلْمِي في الْهَـوَى الْـعُـذْرِي

أو الشك، ونسوق لذلك قصيدته عواطف حائرة[4] في آخر مقالنا.

---

(١) ص ١٠٢.

(٢) ص ٦١.

(٣) ص ٦٤.

(٤) ص ٥٤. أنظر فيما يلي ص ٩٩.

أما الشعر عنده فمن إلهام حبيبته:

فَفِيكِ لِلْقَلْبِ أَهْوَاءٌ مُجَمَّعَةٌ ... وَفِي لِقَائِكِ دُنْيَا الشَّاعِرِ الشَّاكِي[1]

أَقْصَى أَمَانِيَّ لَوْ تُبْدِينَ بَاسِمَةً ... أَسْتَلْهِمُ الشِّعْر مِنْ بَاهِي مُحَيَّاكِ

دَعَوْتُ الشِّعْرَ فِيكِ فَمَا عَصَانِي ... ولاَنَ قِيَادُهُ بَعْدَ الحِرَانِ[2]

وَدّعْتُ أَيّامَ الرَّبِيعِ النَّاضِر ... ودَفَنْتُ آمَالِي وَوَحْيَ خَواطِرِي[3]

وَوَأَدْتُ مَا فِي الْقَلْبِ مِنْ ذِكَرِ الصبا ... وَنَفَضْتُ عَنْ ذِهْنِي خَيَالَ الشَّاعِرِ

وينبغي ألا يدفعنا ذلك إلى الحكم بأننا إزاء شاعر رومانسي فحسب. بل نحن أمام تيار وجداني دافق، آية ذلك أننا نرى أنفسنا إزاء شعر وجداني لا يخرج عن هذه الدائرة إلا إلى قصيدة واحدة هي قصيدة «شباب بلادي»[4] التي مازجها أيضاً وجدان وطني.

ولعل الشَّاعر قد آمن فنياً ـ مع غيره من الشعراء ـ بما دعا إليه العقاد ورفيقاه شكري والمازني من الشعر النابع من الوجدان، حيث تكون معاني الشاعر بناته من لحمه ودمه كما يعبر العقاد في مقدمة (لآلىء الأفكار)[5]، وبما عبّر عنه شكري في مقدمة ديوانه (زهور الربيع) من أن الشعر كلمات تخرج من النفس[6].

---

(١) ص ٢٢.
(٢) ص ٢٦.
(٣) ص ٨١.
(٤) ص ٤٨.
(٥) صدر ١٩١٣ ص ١٠٤.
(٦) صدر سنة ١٩١٦ ص ٢٨٨.

ومما يؤكد أننا أمام شعر اللّمحة الوجدانية أو البارقة الوجدانية ــ إلى ما تقدم ــ أنك تجد قصائد ديوان (وحي الحرمان) قصاراً، يراوح معظمها بين القوافي المتعددة في شكل رباعيات أو ثلاثيات. ولعلّ أطولها كان في عشرين بيتاً، وأقصرها كان في ثمانية أبيات، إذ يجد الشاعر نفسه إزاء دَفْقة شعورية تجد طريقها في ثنايا تجربة شعرية يعيشها الشاعر بعمق وصدق، فتجيىء في كمٍّ من الأبيات متقارب ما بين العشرين والثمانية تقريباً.

أما الوزن الشعري فنرى بحر الكامل (متفاعلن) وبحر الرمل أو مجزوءه [تفعيلة: فاعلاتن] أثيرين لدى الشاعر يكثر ورودهما في شعره أكثر من أي بحر آخر، كما نجد للشاعر قصائد شاعت في الغناء العربي الحديث من مثل قصائده:

ثورة الشك؛ (عواطف حائرة) وسنسوقها في نهاية مقالنا، وسمراء[1] ومطلعها:

سَمْـرَاءُ يَـا حُلمَ الـطُّفُـولَـةْ   يَـا مُنْيَـةَ النَّفْسِ العَـلِيلَهْ

وهل تناسيت[2] ومطلعها:

لَـيْـتَـهُ يَـعْـرِفُ الـمَـلَلْ   دَائِـمَ الْـخَـفْـقِ لَـمْ يَـزَلْ
هَـدَّهُ الْـهَـجْـرُ فَـانْـبَـرَى   يَـقْـتـلُ الْـيَـأْسَ بِـالأَمَـلْ

إلى جانب قصيدتيه: يا مالكاً قلبي، ومن أجل عينيك.

---

(١) ص ٥٨.
(٢) ص ٩٤.

ومما يؤكد تيار الوجدان في شعره أننا نرى اسم الديوان (وحي الحرمان)، ولقب مؤلفه (محروم)، وكان الإهداء: (إلى الذين شاركوني في لذة الحرمان)[1]، وصُدِّر الديوان بمقدمتين نثريتين إحداهما لصلاح لبكي بعنوان (هذا المحروم)[2] والثانية للشاعر نفسه عنوانها (أجل أنا محروم!)[3].

والحرمان هنا رافد من روافد التيار الوجداني عند الشاعر، وعلى الرغم من أن قصائد الديوان لم يحمل منها عنوان الحرمان أو ما اشتق منه إلا قصيدة واحدة هي (أمل المحروم) التي سنسوقها في آخر مقالنا[4] ــ فإن الحرمان هو المعنى السائد والمضمون العام للديوان كله، فما الدافع إلى ذلك؟ وهل لشيوع الإحساس بالحرمان في شعره صلة بدوافع ذاتية أم يرجع ــ في أصله ــ إلى نزعة فنية لديه؟

إن المقدمة التي احتلت الصفحات الأولى من الديوان هدفت إلى التعريف بالشاعر ومنزلته الاجتماعية، وإلى الإشارة إلى غربتي الشاعر: «غربة نفسه مع الأرض»، و«غربة مؤاخاته لمن لا يعرف مدى الصدق في مؤاخاتهم له»[5].

أما الشاعر فيذهب، في مقدمته، إلى الاستناد إلى الحكم الظاهر على الإنسان، لذا يشير إلى الصفحة الكامنة من تاريخ حياته.. يقول:

---

(١) ص ٣.

(٢) ص ١٥.

(٣) ص ١٢ــ١٩.

(٤) ص ١٠٠.

(٥) ص ٦.

«فأنا لم أولد وفي فمي ملعقة من ذهب كما يظن الكثيرون».

ثم يمضي في تصوير نشأته الأولى، وكيف باعدت ظروف الرحلة بينه وبين أبيه، وكيف لمع الصبا في نفسه ومعه أحاسيس وعواطف لم يستطع كبتها، وعجز عن تحقيقها!.. يقول:

«فتركت في نفسي أبلغ الأثر من الحرمان ـ حتى الآن».

ثم يمضي بنا يعرفنا على مراحل نشأته الغضّة في كنف جده، وعلى ربى نجد، وفي الحجاز، وفي مدرسة من مدارس الحي، ثم في مدرسة الحياة حيث كان أستاذه فيها والده. أما ديوانه فكما يقول:

«صورة من شعوري وإحساساتي المختلفة كما هي، لم يجملها التزويق، ولم تلونها الأصباغ لأنني أريد أن يكون «صورة طبق الأصل» لحياتي، وصدىً حقيقياً لشعوري وعواطفي...»[1].

وباستعانتنا بتلك الومضات من مقدمة الشاعر ما يؤكد ما تنتمي إليه دراسة شعره [والاهتمام بدراسة مقدمات القصائد ومقدمات الدواوين جزء من منهج ندعو إليه في دراسة النص الشعري].

ومن معنى الحرمان هذا يسوق الشاعر السعودي محمد سراج خراز قصيدة يقول فيها[2]:

---

(١) ص ١٩.

(٢) في ديوانه غناء وشجن ط ١٩٧٧، ص ١٦ ـ ١٨.

يـا شـاعـر الحـرمـان. والحرمـان ملهبـة الشعـورْ
مـا أبصـرتْ عينـاي حـرمـانـاً كحـرمـان الأميـر
في كفِّـه الـدنيـا، وأسمـع منـه أنّـات الأسيـر

* * *

مـــاذا أقـول إذنْ إذا رُمْت الشكـــاة وأي شكـوى
قـد كان في نفثـات «محـروم» عـزاء لي وسلوى

ونقتصر من القصيدة على هذه الأبيات التي تقفنا على جذور الحرمان والاغتراب واتصالهما الوثيق بتيار الوجدان، وفي ذلك كله نجد أنفسنا أمام شاعر وجداني تقوم التجربة الشعرية عنده على صدق فني.

ونسوق في ختام مقالنا ما وعدنا بالاستشهاد به وهما قصيدتاه: عواطف حائرة، وأمل المحروم.

عواطف حائرة[1]

أَكَــادُ أَشُــكُّ فِي نَفْسِي لِأَنِّـي | أَكَــادُ أَشُـكُّ فيـكَ وَأَنْتَ مِنِّي
يَقُولُ النَّاسُ إِنَّكَ خُنْتَ عَهْدِي | وَلَمْ تَحْفَظْ هَـوَايَ وَلَمْ تَصُنِّـي
وَأَنْتَ مُنَـايَ أَجْمَعُها مَشَتْ بِي | إِلَيْـكَ خُطى الشَّبَـابِ الْمُطْمَئِنِّ
وَقَـدْ كَـادَ الشَّبَـابُ لِغَيْـرِ عَـوْدٍ | يُـوَلِّي عَنْ فَتًى من غَيْـرِ أَمْنِ
وَهَـا أَنَا فَـاتَنِي ٱلْقَدَرُ المُـوَالي | بِـأَحْـلَامِ الشَّبَـابِ وَلَمْ يَفُتْني
كَـأَنَّ صِبَـايَ قَـدْ رُدَّتْ رُؤاهُ | عَلَى جَفْني الْمُسَهَّـدِ أَوْ كَـأَنِّي
يُكَـذِّبُ فِيْكَ كُـلَّ النَّاسِ قَلْبي | وَتَسْمَعُ فيكَ كُـلَّ النَّاسِ أُذْنِي
وَكَمْ طَـافَتْ عَلَيَّ ظِـلالُ شَـكٍّ | أَقَضَّتْ مَضْجَعِي وَٱسْتَعْبَـدَتْنِـي
كَـأَنِّي طَـافَ بِي رَكْبُ اللَّيَـالي | يُحـدِّث عَنْكَ في الـدُّنْيَا وَعَنِّي
عَلَى أَنِّي أُغَـالِطُ فِيْـكَ سَمْعِي | وَتُبصـرُ فِيكَ غيـرَ الشكِّ عَيْنِي
وَمَـا أَنَا بِـالمُصَدِّقِ فِيْـكَ قَـوْلاً | وَلَكِنِّـي شَقـيْتُ بِـحُسْـنِ ظَنِّـي
وَبـي مِمّـا يُسَـاوِرُني كـثيـرٌ | مِنَ الشَّجَنِ المؤَرَّقِ لا تَـدَعْنِي
تُعَذَّبُ فِي لَهِيبِ الشَّكِّ رُوْحِي | وَتَشْقَى بـالـظُّنُـونِ وَبِـالتَّمَنِّي
أَجِبْنِي إِذْ سَـأَلْتُكَ هَـلْ صَحِيحٌ | حَدِيثُ النَّاسِ خُنْتَ؟ أَلَمْ تَخُنِّي؟

(1) وحي الحرمان، ص ٥٤ ـ ٥٧.

أمل المحروم[1]

يَـا صَغيرَ السِنِّ يَـا مُرْهَفَـهُ ... شـوقُ مَـنْ جَـافَيْتَـه أَتـلَفَـهُ
إنْ تَكُنْ تَقْوَى على طولِ النَّوَى ... فَهْـوَ في بُعْـدِكَ مَـا أَضْعَفَـهُ!
أَوْ تَكُنْ لَا تعرفُ الْوَجْدَ الذي ... لَـمْ يُـبِـنْهُ. آنَ أَنْ تَـعـرِفَـهُ
فَـلَقَـدْ أَدْنـيْتَـهُ مِـنْ حَـتْـفِـهِ ... وَسِـوَى وَصْـلِكَ لَنْ يُـسْعِـفَـهُ
أَنْتَ قَلْبٌ يُبْـذَل الـوعـد لَـهُ ... فَـإذا آسْـتَـنْـجَـزَهُ سَـوَّفَـهُ
وجَـبِـيـنٌ مُـشْـرِقٌ مُـؤْتَـلِقٌ ... مَـنْ رَآهُ مَـرَّةً أَدْنَـفَـهُ
وَقَـوَامٌ يَـتَهَـادَى فـي الـرُّبـى ... فَـيَقُـولُ الْبـانُ مَـا أَهْـيَفَـهُ
وَفَـمٌ لَـوْ قَـالَ مَـنْ يَـنْـعتُـهُ ... هُـوَ كَـآلْـعُـنَّـاب مَـا عَـرَّفَـهُ
وَثَـنَـايَـا لـؤلـؤٍ مُـؤْتَـلِفٍ ... أَلِـقٍ سُـبْـحَـانَ مَـنْ أَلَّـفَـهُ
وَعَـلَى صَـدْرِكَ لَـحْـنـا غَـرِدٍ ... كَـلَّفَ التَّـرجـيْـعَ مَـا كَلَّفَـهُ
وَبِـأَرْدافِكَ حَـادٍ صَـلِفٌ ... مُثْقِـلٌ خَـطوَكَ مَـا أَصلفَـهُ!

---

(١) وحي الحرمان، ص ٥٤ ــ ٥٧.

في القصيدتين يتجه المعجم الشعري عند الفيصل في التيار الوجداني فنجد الوجد والشجن المؤرق في البيت الثالث من أمل المحروم، والثاني عشر من عواطف حائرة، ونجد الشوق والدنف والتسهيد في البيتين الأول والسادس من أمل المحروم، والسادس من عواطف حائرة.

وكلتا القصيدتين تقومان على التوجّة إلى مخاطب. بل تستندان إلى كاف الخطاب، ووسيلة الأولى منهما ـ إلى جانب كاف المخاطب ـ فعل الأمر «أَجِبْني» وهو يقابل أداة النداء في القصيدة الثانية.

ونتصور أن مخاطبة الغائب، أو بمعنى آخر استحضار المفقود، وتخيّل حضوره ثم مخاطبته، أقوى وجدانياً من مخاطبة الحاضرالموجود، إذ في التخيّل معنى شدة الوجد، وتلك سمة أخرى من سمات التيار الوجداني عند شاعرنا.

يبقى ـ بعد ذلك ـ أن نقول إن قصيدة عواطف حائرة بالرغم من كونها لم تحمل اسماً من أسماء الحرمان كانت أشد دلالة على ذلك من القصيدة الوحيدة التي حملت اسم الحرمان مما يؤكد ما سبق أن ذكرناه

في مقالنا هذا من أن الحرمان هو «المعنى السائد والمضمون العام للديوان كله»[1].

ونتصوّر أن هذا الحرمان كان من الممكن أن يصوّر لنا ـ في عمل فنيّ ـ خطاً تتجلّى فيه روح المأساة في بناء يستعير فيه الكاتب من قدرة «الدراما» وأبعادها الفنية ما يعينه على تجسيد الحرمان في عمل فني موضوعي يتجاوز حدود الغنائية.

---

(١) ولد عبدالله الفيصل بالرياض في الخامس من ذي الحجة سنة ١٣٤١ هـ، ونشأ في كنف جده المغفور له جلالة الملك عبدالعزيز، وتولت والدته تربيته، ثم صحب والده المغفور له جلالة الملك فيصل في الحجاز حيث أتم تعليمه وتكوينه وتنشئته.

صدر ديوانه وحي الحرمان في طبعته الأولى سنة ١٣٧٣ هـ= ١٩٥٤م عن رابطة جمعية القلم في بيروت، ثم ظهرت طبعته الثانية بالقاهرة ١٩٥٩، ثم صدرت طبعة حديثة بجدة عن دار الأصفهاني سنة ١٤٠٠ هـ= ١٩٨٠.

ممن كتبوا عنه:

طه حسين، من أدبنا المعاصر، وعبدالله بن إدريس، شعراء نجد المعاصرون ص ٨٦، وبعدها، والحقيـل، الشعر الحديث في جزيرة العرب ص ١٢١، وطاهر الساسي، الموسوعة الأدبية ج ٣، وأحمد قبّش، تاريخ الشعر العربي الحديث، ص ٦٤٥ وغيرها، ومحمد العبد الخطراوي، شعراء من أرض عبقـر، ومحمد دمياطي، رحلة إلى الأعماق، والدكتور عبدالقادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، وغيرها.

قصائد مختارة
لغازي القصيبي

هناك ظاهرتان في حياتنا الأدبية تستحقان الالتفات والعناية، وهما: إعادة النظر فيما ألّفه الكاتب، بأن يعود إليه فيعرضه على القارىء، وهنا تمتزج الظاهرة الأولى بالظاهرة الثانية، وهي ظاهرة المختارات الشعرية، وفي هذه الحالة نجد الشاعر يحقق خطوة تجمع بين الظاهرتين؛ فهو يعيد نشر عمله على القارىء، وفي الوقت نفسه يقدم مختارات من شعره يختارها بنفسه اختياراً ليس عشوائياً.

وللظاهرتين امتداد بعيد في تاريخنا الأدبي قديماً وحديثاً، فظاهرة العودة للعمل الفني تمثلت قديماً في التنقيح والمعاودة والمراجعة، وحديثاً في المسوّدات الأدبية، ثم تجلّت لدى القصصي العربي محمود تيمور حين أعاد كتابة بعض أعماله القصصية بطريقة جديدة، كما صنع في روايته (أبو علي عامل أرتيست) التي صدرت سنة ١٩٣٤ ثم أعاد صياغتها بعد عشرين سنة فظهرت خلقاً جديداً سنة ١٩٥٤، باسم (أبـو علي الفنان)، وكما صنع في روايته (الأطلال) التي صدرت سنة ١٩٣٤ أيضاً ثم أعاد صياغتها سنة ١٩٥١، باسم (شباب وغانيات). وبالرغم من أن ذلك إعادة كتابة، فإنه يُعدّ إبداعاً أدبياً جديداً في نظرنا.

أما ظاهرة المختارات الشعرية فبعيدة الجذور، منذ صنع المفضّل مفضلياته، والأصمعي أصمعياته. بل منذ اختار الإنسان العربي المعلقات، ثم صار كثير من الشعراء يختارون مجموعات شعرية لغيرهم من الشعراء على نحو ما صنع البارودي، وعلى أحمد سعيد، وفاروق شوشة... الخ.

أما غازي القصيبي فإنه يعيد لنا الظاهرتين على نحو جديد، إذ يعيد نشر بعض قصائد دواوينه السابقة: أشعار من جزائر اللؤلؤ (١٩٦٠)، وقطرات من ظمأ وفي ذكرى نبيل، ومعركة بلا راية، وأنت الرياض، وأبيات غزل.

اختار من هذه الدواوين تسعاً وعشرين قصيدة، وهي قصائد ذُيِّلتْ بتواريخ متباينة بطبيعة الحال تبعاً لتاريخ ميلادها، ونشْرها في ديوانها، فأنت تلتقي بما كتب سنة ١٩٥٨، ثم بما تتدرج حتى ١٩٧٣.

وهذا الاختيار له مغزاه، وهو حدث لا يمرّ ببساطة لدى دارس الأدب لأنه يعطي دلالة للدارسين تتمثل في التساؤل: لماذا اختار غازي القصيبي هذه القصائد بالذات؟

لن نعيد مقولة القدماء: «اختيار الرجل جزء من عقله» برغم إيماننا بتلك المقولة، بل نذهب إلى أن اختيار غازي القصيبي لهذه القصائد يدل على إيمانه بصدق التجربة الشعرية، فهذه القصائد في معظمها تقوم على تجربة شعرية صادقة، وما هي إلاَّ نماذج لغيرها من قصائد دواوين القصيبي السابقة التي ترتكز على أساس وتقف على ذلك في قصائده بالرغم من تنوع قالبها أو شكلها العروضي، فمنها ما يخضع للعروض التقليدي، ومنها ما يجنح للعروض الحديث أو الشعر الجديد.

إن ذلك يعني إعادة ما قاله عبد الله محمد الطائي إثر صدور الديوان الأول للقصيبي سنة ١٩٦٠، لقد أطلق عليه «الدم الجديد» منذ أكثر من عشرين سنة تقريباً، فهل يحق لنا أن نقول إن القصائد المختارة من دواوين القصيبي تأكيد لذلك الدم الجديد أو المتجدد في أشعاره؟

ها هو ينشد الحب في الموانىء السود في قصيدة قسّمها إلى مقدمة، ثم طاف فيها في ثلاثة موانىء، ثم خاتمة ليقف على زيف الحياة، وانتشار النفاق، والإصابة بحمّى المال:

كنت بريئاً
لا أملك إلّا أوهامي
ونجومي المنثورة في الأفْقْ
ودفاتر شعر أسكنها
وتعشش فيها أحلامي
ووقفت على هذا الميناء
قال الناس: أعندك بيت...
غير قوافي «الشعر العصماءْ؟
قال الناس: أعندك أرض...
غير «أراضي» الشعر الخضراء؟
وأصِبتْ هناك بحُمّى المال

* * *

وهي مختارة من ديوانه (أنت الرياض) وذيلت بتاريخ ١٩٧٥، ونشرت في (قصائد مختارة) ص ١٠٤ ــ ١١٢.

ونتصور من «اختيار» غازي القصيبي لديوانه هذا من بين قصائد دواوينه السابقة، أن الشاعر يقدّم عوناً فنياً لدارسيه، حيث يضع أيديهم على القصائد الأثيرة لديه، و«اختيار» الشاعر يختلف عن «اختيار» غيره، فهو بذلك يضيف إضافة وجدانية إلى ما ألّف، وبذلك يمكن جعل (قصائد مختارة) مرآة شعر غازي القصيبي. وحين نقف أمام قصائد هذا الديوان وعددها تسع وعشرون قصيدة سنجدها ــ في معظمها ــ تنتمي للتيار الوجداني بدءاً بديوانه الأول (أشعار من جزائر اللؤلؤ)[1] والذي يحدثنا عنه الشاعر في كتابه (سيرة شعرية)[2]، فيذكر ما في هذا الديوان من «روح المدرسة النزارية»[3]، والمرأة فيه تمثّل معنيين:

أولهما شعور الأمن والاستقرار في الأسرة. ويستشهد له بقصائد: جزيرة اللؤلؤ، وليلة الملتقى، ولولاك، ورحيل، وجارتي[4].

والمعنى الثاني: المستقبل المجهول، ويستشهد له بقصائد: فتاة الخيال، وحيرة، ويا قلب[5].

وإذا علمنا من الشاعر أن قصائد الديوان كتبها وعمره بين السابعة عشرة والعشرين، أمكن لنا أن نقول إن باكورة إنتاجه هذا ــ الذي يعتبره كثير من النقاد أحسن دواوينه ــ هو مفتاح التيار الوجداني في شعره كله،

---

(١) دار الكتب، بيروت ١٩٦٠.

(٢) منشورات دار الفيصل بالرياض.

(٣) نفسه، ص ٢٥.

(٤) ص ١٢، ١٧، ٣٢، ١١٣، ١٣٦ على التوالي من الديوان.

(٥) ص ٣٩، ١٢٦، ١٤٥ على التوالي من الديوان.

وهذه الوجدانية هي التي ظهرت فيما أسماه الشاعر «العفوية» في ديوانه كله، وقال عنه عبد الله محمد الطائي بعد صدوره إنه (الدم الجديد)[1]، وقال عن إنتاج الشاعر إن أكثره وجداني[2]، وإن كنا لا نوافقه على اعتبار الشاعر من شعراء البحرين، لأن الشاعر العربي لا يقتصر على بيئته، بل يسافر إلى بيئات الأدب العربي تأثيراً وتأثراً انتماءً إلى البيئة الكبرى الأم، بيئة الأدب العربي المعاصر. هذا فضلاً عن انتماء هذا الشاعر إلى البيئة السعودية.

وقد ضم (قصائد مختارة) نماذج من (قطرات من ظمأ)[3] الذي ضم ثلاثاً وعشرين قصيدة كتبها الشاعر بين سني عمره الحادية والعشرين والخامسة والعشرين، وفيها تجلّى تأثره بإبراهيم ناجي كما يحكي الشاعر[4]. يقول الشاعر:

> «إذا كان ديوان أشعار من جزيرة اللؤلؤ يمثل تجربة مراهق غرّ، فإن قطرات من ظمأ تعكس تجربة شاب عربي شرقي يلتقي للمرة الأولى بمجتمع الولايات المتحدة الأميركية الغريب، ويواجه ذاته»[5].

---

(١) الأدب المعاصر في الخليج العربي، جامعة الدول العربية، معهد البحوث والدراسات، القاهرة ١٩٧٤، ص ٢٣١ ــ ٢٣٨.

(٢) نفسه، ص ٢٣٢.

(٣) صدر في بيروت ١٣٨٥/١٩٦٥.

(٤) سيرة شعرية ص ٢٧.

(٥) سيرة شعرية ص ٥٥، ٥٨.

حيث كتب فور وصوله (أغنية قبل الرحيل)، وهي تلخّص مشاعر الديوان كله[1].

وهكذا تمضي قصائده المختارة مع دواوينه الأخرى، فيأخذ من كتابه (في ذكرى نبيل)[2]، ومعركة بلا راية[3]، وأبيات غزل[4]، وأنت الرياض[5].

وفي ذلك كله نقف على الجانب الوجداني في شعره الذي يتعدّى مجرّد كونه «من الرومانسيين العرب» كما عبّرت الدكتورة نورية الرومي في كتابها (الحركة الشعرية في الخليج العربي بين التقليد والتطور)[6].

إن الشعر عنده كما يصرّح بديل للبكاء عند الحاجة إلى البكاء، والغناء عند الرغبة في الغناء، وتحطيم اللعب والدفاتر، وبديلاً عن الاعتراف، لذا يرى أن قصائده تمثل تاريخه النفسي[7]، ولذا نرى شيوع «الحرمان» و«الظمأ» في ديوانه الأول.

وما قام به القصيبي في (قصائد مختارة) ليس على غرار ما قام به من اختصار في (أبيات غزل) مما أفقد الوحدة العضوية للعمل الشعري مما جعله يذكره بأسىً وأسف مراراً في (سيرة شعرية)، وفي لقاءاته

---

(١) نفسه، ص ٥٥، والقصيدة بقصائد مختارة، ص ٣٧.

(٢) ١٩٦٩.

(٣) بيروت، ١٩٧١.

(٤) الرياض، ١٩٧٦.

(٥) القاهرة، ١٩٧٨.

(٦) العصرية، الكويت ١٩٨٠ ص ٣٥٦، ومن ٣٨٤ إلى ٤١٦.

(٧) لقاؤه مع حمد القاضي، الملحق الأدبي للجزيرة في ٨ إبريل ١٩٨٠.

الأدبية[1]، بل هو من قبيل دلالة الشاعر على اتجاهه الشعري، وهو ـ فيما نزعم ـ الاتجاه الوجداني.

(١) انظر اللقاء السابق. ولتناول الشاعر انظر إلى ما سبق: حسن علي طالب، أدباء من البحرين ص ٣٤، وعبد الله المبارك، الأدب العربي المعاصر ص ٣٥، وعبد الكريم الحقيل، شعراء العصر الحديث في جزيرة العرب ج ١ ص ٢٦٢، وما كتبه الشاعر في مقدمة معركة بلا راية، ودراسات نقدية للدكتور أحمد كمال زكي، والاتجاه الوجداني في الشعر العربي للدكتور عبد القادر القط. ومن الدوريات على سبيل المثال: الفيصل ديسمبر ١٩٧٧، واليمامة يوليو ١٩٧٦، ومايو ١٩٧٧، والمجلة العربية كانون الثاني ١٩٧٩، والدوحة إبريل ١٩٧٩ وغيرها.



الشعراء والشعر

ليس هناك مَنْ هو أقدر من الشاعر في الحديث عن موقفه من الشعر، وموقف الشعر منه، سواء أكان هذا الحديث في إحدى قصائده، أو ضمن تقديم الشاعر لأعماله، أو في حديثه عن سيرته الشعرية كما صنع غازي القصيبي في (سيرة شعرية)[1]، والقرشي في (تجربتي الشعرية)[2].

أي أننا إزاء صورٍ متعددة من صور تعبير الشاعر عن موقفه من الشعر، وموقف الشعر منه، إحداهما نثرية في المقدمات والأخرى نثرية في حديث الشاعر عن نفسه، والثالثة شعرية فيما قاله الشعراء مما يبين موقفهم من الشعر وموقف الشعر منهم.

وفي مطلع عصر النهضة الشعرية قال رائد الشعر الحديث محمود سامي البارودي في مقدمة ديوانه عن الشعر:[3]

---

(١) دار الفيصل، ١٤٠٠ هـ/ ١٩٨٠.

(٢) ديوانه مج ١ ط ١ إبريل ١٩٧٢، وط ٢ ١٩٧٩، دار العودة بيروت.

(٣) أنظر: شوقي ضيف، البارودي، دار المعارف ط ٢ ص ٩٩ ــ ١٠١.

«إن الشعر لُمعةٌ خيالية يتألّق وميضها في سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب فيفيض بلألائها نوراً يتصل خطه بأسَلة[1] اللسان فينفث بألوان من الحكمة ينبلج بها الحالك، ويهتدي به ليلها السالك، وخير الكلام ما ائتلفت ألفاظه وائتلفت معانيه...».

ويمضي البارودي فيفصّل القول في ذلك تفصيلاً ولمن شاء الرجوع إلى كلمته.

وأخذ الشعراء يتوقّفون بنا قليلاً أو كثيراً أمام هذا الحدث الفني في حياتهم... «الشعر». من ذلك قصيدة ورقة إلى القارىء في مطلع (قالت لي السمراء) لنزار قباني، وما كتبه شعراء أمثال: كمال نشأت، ونازك الملائكة، والسياب، وصلاح عبد الصبور، والبياتي، وأمثالهم مما يفوق الحصر.

ونتوقف عند طائفة من الشعراء السعوديين حدّثونا عن الشعر والشاعر في داخلهم.

ها هو الشاعر أحمد قنديل يحدّثنا عن معنى الحب في غنائية الشاعر مؤكّداً مقولة النقاد في الشعر الغنائي الذي يتغنى فيه الشاعر بعواطفه يقول:

---

(١) طرفه.

القمرية والصبايا والشاعر (*)

قمـريَّتي البيضـاءُ... غنِّي لنـا لحنَ الهوى، والشوقِ، لحن المنى
وغـرِّدي للَّيـل... في صَمتِـهِ للفجرِ... للصُّبحِ إذا مَا دنى
للبَحـر: تيَّـاهـاً بـأمـواجـه أصغى... وقـد نام بـأعتابنـا
في الرملة البيضاء... في سَاحلٍ قد اصطفاه البحرُ... من حَيِّنا
تـكـادُ بيـروتُ بشـطآنـهـا تـرقص فيه... راويـاً مـا بنَـا
يـردِّد الآهـاتِ... منغـومـةً غـنِّيتِـهـا أنـتِ بشـرفـاتنـا
فردِّدي ـ أو رجِّعي ـ أو فاسجعي وصـوِّري مـا شئت من حبِّنـا
غنِّي... فإن الكون من قبلنا من بَعدِنا... عاش يحبُّ الغنا
وانَّنا... للحبِّ... عشنا كما يهوى الهوى الباقي على عهدنا
قـالت صبايـا الحيِّ من حولنـا ما بالُ هذا الكهلِ يرنو لنـا؟!
تـكـاد بـالألـحـاظ أعيـانـه تفضـح أغلى السِّرِّ من سـرِّنـا
قد حسَّ ما في القلب من لاعجٍ وأدرك الـمسـتـورَ من أمـرنـا
هـذي قماريـه... بـأقفـاصهـا أمـامـه... تلهـو كـأتـرابنـا
قد غرَّدتْ... تعـرب عما بنا واسترسلت... تروي أقاصيصنا
تقـول مـا قـال بـألحـاظِـهِ ومـا رواه البعض عن بعضنـا
ويـلاه!! هذا الكهـل ما يبتغي منَّـا... وقد عـاش بـأحلامنـا
كـأنَّه فيمـا رأى... قـد روى ما كان... ما قد دارَ ما بَيننا
أختاه!!

---

* أحمد قنديل، اللّوحات، مؤسسة قنديل ص ٩.

هذا شاعرٌ... قلبه...

بات مدار الهمسِ...

في قَلبنا!

ثم يربط الشاعر بين معنى الحب وغناء الشاعر أو تجربته الشعرية فيقول في آخر قصيدته:

قمريَّتي البيضاءَ... قولي لمَن يجهل فنَّ الحب... من فنَّنا!!

إنَّ غنائي بَعضُ أوصَافه هناك... في الروضة... أوهاهنا!

وأنت يا حسناء... قولي لمَن يجفلن... أو يفرقْنَ من ذكرنا!!

لا كانت الأقفاص إن لم يَكن سجَّانها - للحب - سجَّاننا!!

إن الهوى... في الكون... أعمارنا وما عداه فضلةٌ بيننا!

وأنت يا شاعر... يا من رأى في الزهر- في الورد -شعاع السَّنا

وفي الصبايا حسَّ في خفقهِ معنى الهوى... في رعشات الهنا

قل للزُّهور البيض - في فجرنا وللورود الحمر... في ليلنا

الحب دنيانا:

أتينا بها...

والحبُّ دنيانا:

ستبقى بنا!!!

* * *

أما غازي القصيبي فيتخذ عنواناً صريحاً هو (الشعراء)[1] كتبها سنة ١٩٥٩، فيجعل دنيا الشاعر التي خلقها الله له هي الربيع ببهجته وعطره

(١) قصائدن مختارة، دار الفيصل ط ١ ١٤٠٠ هـ/١٩٨٠، ص ٨٢.

وأحلامه، والعود بأنغامه، وحب الجمال، حتى ليحسّ الشاعر بحياة الزهرة إحساساً يفوق إحساس الناس بها؛ إذ يتعمّق الشاعر سرّ الزهرة لا شكلها الخارجي فحسب، كما يسْبر الشاعر أغوار الجمال ويستبطنه، ولا يكتفي بالنظرة العجلى الخارجية، وهكذا يمضي الشاعر مع مظاهر الحياة: الليل في القرية، وحزن العاشقين، ورنّة الطير... الخ.

ولهذا فإن الشاعر ـ مهما كان فقيراً ـ فهو ثري، لأنه لا يظمأ، إذ يضم جانباه الحياة ومنبع الكوثر، ولأنه لا يعرى إذ يكتسي بألحانه، ولا يجوع إذ أنَّ روحه مناجم للذهب الأصفر، يقول:

لنا خلق الله دفء الربيع	وصوّر بهجة أيامهِ
لكي نترشّف من عطرهِ	ونسبح في فيض أحلامهِ
ولولا مسامعنا المرهفات	لما باح عود بأنغامهِ
ولولا عيون تحب الجمال	لما فاض سحر بإلهامهِ
ولولا ابتسامتنا في المساء	لضاق بوحشة إظلامه

* * *

ألا طالعوا زهرةً في الرياض	يحوم الفراش على ثغرها
فهل تبصرونَ سوى لونها؟	وهل تعشقون سوى عطرها؟
وليت لديكم سوى نبتةٍ	تشم وتلقى إلى قبرها
ألا فاعلموا أن تلك الزهور	حياة تضلون في أمرها
لكم لونها وشذاها الجميل	ويبقى لنا السرّ في سحرها

* * *

تـرونَ الجمالَ احمـرارَ الخدودِ وسحــر المـراشف من غــانيةْ
ونلمحــه في وجــوم العيــون وفـي ذلــة النـظرة البــالـيــة
وفـي الليــل ينثــرُ أطيــافــهُ على مضجـع القـريـةِ الغـافيـة
وفي أنَّــةِ الحـزن من عــاشقٍ تـجــاوبـهــا أنّـة الســاقيــة
وفي رنّـة الطيـر عنـد الغـروب ينــادي أليـفتــه النــائيــة

* * *

ونحن الــذين صنعنــا الغــرام وصُـغْنَــاه ملحمــة للسنـيـنْ
مــنـحــنــاه أروع أبــيــاتــنــا وشــدنـاه من خفقــات الحنينْ
فــإن عرفَ النـاسُ دربَ الهوَى فـنحـن فتـحنــاه لـلعــاشقيـنْ
وإن طاف لحن بسمع الحبيب فمنّــا صــداه ومـنــا الـرنيـنْ
ولــو لم نغنّ بسحـر الجمــال لمــا كـان غيــر تــراب وطين

وهناك من صوَّروا لنا الشعر كائناً حياً نابضاً له قيوده وضوابطه ومنطقه، وأنه بناء هندسي نرى نسيجه وروحه، وأن هذه الروح هي الوزن إن فُقدت توقف النبض، وصار الشّعر جسداً بلا روح كأنه الأحجار الصمّاء يقول محمد علي السنوسي[(١)]:

ما الشعر؟ هل هو ألفاظ مسيّبة بلا قيود ردى للمنطق الهاري
الشعر هندسة كبرى تكـاد ترى في النسج واللفظ منه روح فرجار
والوزن للشعر روح وهي إن فقـدت أضحى جماداً بلا حسٍ كأحجارِ

---

(١) الينابيع، نادي جازان، ص ٩٦.

أما نبع هذا الشعر ومصدره فهو القلب، والنغم، من القوة والارتفاع والعظمة، يقول حسن عبد الله القرشي:[1]

مـن مـهـجـةٍ جـيّـاشـةٍ الـشـعـورِ
ومـن ريـاض حـلـوة الـعـبـيـرِ
مـن نـغـم يـمـوج فـي الأثـيـر
نسيـج شعـري وصـدى شعـوري

لذا يجعله عبد الله الحميد نابعاً من «مكمن العواطف»:[2]

أنـشـودة أصـوغـهـا مـن مـكـمـن الـعـواطـفِ
مـن قـلـبـي الـمـجـنّـج الـ مـسـتـشـعـر الـمـلاطـفِ

ويراه عبد السلام هاشم حافظ:[3]

لـوعـة الـذكـرى بـه عـادت وفـاضـت أهـة حـرّى بقلب لا يـذوبْ

ويراه ماجد الحسيني:[4]

بـاقتي هـذه جمّعتُ لهـا الـزهـر وألـقيت فـوقهـا نـار قـلبي
وتعـاهـدتهـا بـدمعيَ حتى خفّ منهـا الأوار بعـد الـتـأبي
جـاور الطيـر عنـدهـا النّرجس والبسمـة والـدمـع هكـذا كـان حبّي

---

(١) ديوانه مج ٢، دار العودة بيروت، مقدمة (نداء الدماء) ص ١٩٩.
(٢) لقاء لم يتم، دار الجيل، القاهرة، ١٣٩٨ هـ/١٩٧٨، ص ٧.
(٣) عودة الفيضان، ١٣٩٥ هـ/١٩٧٥، ص ٣.
(٤) حيرة ط ٢، ١٣٨٦ هـ، ص ٩ (باقتي).

كما يقول[1] في قصيدته (شعري) ما نقتصر منه على ما يلي:

أحمّل عني الشعر شكوى لواعجي ... وأسكب فيه دمعتي و أنيني
وهل كان مثل الشعر سلوى لبائسٍ ... ونفثه مكروب ورجع حزين
يضمّنه الإنسان ذكرى حياته ... وأيامه من ناعمٍ وضنين

وهناك من يحدثنا نثراً عن الجوانب العصية في الشعر، ها هو عبد الله بن خميس يقول في مقدمة (على ربى اليمامة) عن الشعر:[2]

«. . . لم يعطني إلاَّ بمقدار ما أعطيته، ولم يواتني إلاَّ بمقدار ما واتيته، فالشعر صعب الانقياد شموس المواتاة، له طقوس يؤْثرها وأجواء يحلّق فيها، ودوافع ودواعٍ، يأنس بها ولها. . .».

وهكذا نجده يتقلب مع الشعر بين العزوف والإقبال، يعاوده فيأبى، ويداعبه فيمتنع، ويغازله ويفاكهه حتى يعطيه برفدٍ ضئيل.

من ذلك كله نرى حديث الشعراء عن الشعر حديث مَنْ أحسّ بوجوده ونبضه كأنه الكائن الحي الذي يتمتع بما يتمتع به الأحياء من حركة وإرادة، ولا تمر لحظات الانفعال لدى الشاعر دون أن تترك آثارها في نفسه. . . وذلك كله يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتجربة الشعرية، وبقضية الإلهام ومبحثها قديماً وحديثاً.

---

(١) نفسه، ص ١٠، (شعري).
(٢) على ربى اليمامة، ص ٧، وما بعدها.

من الشعر الوجداني ـ الوجدان الفردي
البلبل كما يرسمه الشعراء السعوديون

يقول الجاحظ في (الحيوان)[1]:

«وقال بعض خصماء الهند: ... ونحن قد نصيد البلابل... فلا تتسافد عندنا في البيوت، وهي من أطيار بساتيننا وضياعنا، ولا تتلاقح إذا اصطدناها كرارزة[2]، بل لا تصوِّت ولا تغنّي ولا تنوح، وتبقى عندنا وحشيّة كمِدةً ما عاشت، فإذا أخذناها فراخاً زاوجت وعشّشتْ وباضت وفرّخت...».

ويقول ـ أيضاً ـ في (الحيوان)[3]:

«وزعموا أن البلبل لا يستقرّ أبداً، وهذا غلط، لأن البلبل إنما يقلق لأنه محصور في قفص».

---

(١) الحيوان ٧/١٨٦.

(٢) هي الطير التي حال عليها الحول، وتتسافد: تنسل.

(٣) ٥/٢٢٤.

وكما عنى الجاحظ بالحديث عن البلبل ضمن حديثه عن الطيور والحيوانات في هذا المصدر الكبير[1]، عنى به الأدباء والشعراء في العصر الحديث، فمن ناحية دعا العقاد إلى أن يتغنى الشعراء بالكروان لا بالبلبل فأصدر ديوانه (هدية الكروان)[2] وجعل قصيدته الأولى عن الكروان ومطلعها:

هل يسمعون سوى صدى الكروان   صوتاً يرفرف في الهزيع الثاني

ونلتقي عند طه حسين برواية (دعاء الكروان)، كما نلتقي بوصفه للببغاء السجين في القفص ودعائه الحزين[3]، ولا نلتقي بوصف للبلبل، أما عمر أبو ريشة فقد كتب قصيدة عن البلبل سنة ١٩٤٤[4]، ثم تلاه فهد العسكر (الكويتي) سنة ١٩٤٧ فكتب قصيدته (بلبل) ونشرها بمجلة الكتاب القاهرية سنة ١٩٤٩[5]، ونحجم هنا عن الاستطراد بذكر الأمثلة[6] ونتوقف عند الشعر السعودي لنجد الشعراء السعوديين يحتفون بالبلبل،

---

(١) حققه العلامة عبدالسلام هارون في ثمانية مجلدات وصدر عن الحلبي ١٩٣٨ـ١٩٤٧.

(٢) انظر ردّ الدكتور محمد مندور عليه (النقد والنقاد المعاصرون) نهضة مصر، القاهرة، ص ١٣٧، ١٣٨.

(٣) الأيام ٢/٦، ص ٢٤.

(٤) انظر تحليل ايليا الحاوي لها في كتابه في الأدب العربي المعاصر ـ عمر أبو ريشة، بيروت، ص ١٥١.

(٥) فبراير ١٩٤٩، ص ٢٧٢، ٢٧٣، في ديوانه، الأنصاري، فهد العسكر حياته وشعره، ص ٢، ١٩٧٠، ص ٢٢١.

(٦) انظر كتابي ديوان الشعر في الأدب العربي الحديث، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٨، ص ١٥٠ـ١٦٠.

وإذا كان العقاد قد رأى أن لا صلة للبلبل ببيئته في مصر، مما جعل مندور يرد بغير ذلك[1]، فإنا نجد في بيئة الشاعر السعودي ما لا يجعل للبلبل وجوداً، إلا في عاطفة الشاعر ورؤيته الفنية، ها هنا نرى جملة من القصائد لشعراء سعوديين دارت حول البلبل منها:

- البلبل الصامت، لعبدالله الفيصل في ٨ أبيات.
- بلبلي، لسعد البواردي في ٢٨ بيتاً.
- البلبل، لحسن عبدالله القرشي في ٢٨ بيتاً.
- البلبل السجين، لحسن عبدالله القرشي في ٩ أبيات.
- البلبل الأخرس، لمحمد السليمان الشبل في ٢٤ بيتاً.

ونجد الشاعر يتحدث عن البلبل بعنوان لا يقرن الاسم بصفة كقصيدة (البلبل) للقرشي في ديوانه (البسمات)[2]، ومنها قوله في مطلعها:

رنّحته الرياض حسناً أغنا ... يُترع النفس سحره الغضّ فنّا

طائر ملهم النشيد تفانى ... بين عِطف الورود يسكر هنّا

ومنهم من يستبدل بالصفة الإضافة إلى ياء المتكلم. بما تعنيه هذه الإضافة من الالتصاق والدنوّ كقصيدة (بلبلي) للبواردي في ديوانه (ذرات في الأفق)[3]، وتعني الإضافة إلى ياء المتكلم التصاقاً ودنوّاً، لذا يقدّم لها الشاعر بمقدمة نثرية موجزة يقول فيها:

---

(١) انظر هامش (٢) بالصفحة السابقة.

(٢) ديوانه مج ١، ط ٢، ص ٤٧ ــ ٥١.

(٣) دار الإشعاع، ط ١، ١٣٨٢هـ = ١٩٦٢م، ص ٥١.

«إلى بلبلي الذي شاركته أفراحه حول رحاب الأمل. .
فشاركني آلامي وأنا أجتاز الصعاب».

ومطلعها:

يا بلبلي غنِّ كما غنيتَ في الماضي لقلبي
واصدح بأنغام الطليق فإنها ألحان حبي

أما الصفة التي تُناط بالبلبل فتتردد بين: «السجين» لدى القرشي في قصيدته (البلبل السجين) في ديوانه (مواكب الذكريات)[1] ومطلعها:

حياتك يا طائري غنوة يرددها نفسٌ حائرُ
أبحتَ لأبناء هذا الزّمان أغاريد رتّلها الشاعر

أو صفة «الأخرس» لدى الشبل في قصيدته (البلبل الأخرس) في ديوانه (نداء السحر)[2]، ومطلعها:

يتلوّى والأغاني بين جنبيه تذوبُ
والأماني في مآقيه دموع ولهيبُ

أو صفة «الصمت» لدى الفيصل في قصيدته (البلبل الصامت) في ديوانه (وحي الحرمان)[3] ومطلعها:

آثر الصمتَ بلبلُ الأدواح وتولى عن روضه الممراحِ
وغناءُ الهزار عاد بكاءً وجفا حُبّه لكيد اللاحي

---

(١) ديوانه مج ١، ص ٣٨٧، ٣٨٨.
(٢) نادي الرياض الأدبي، ١٣٩٩ هـ = ١٩٧٩ م، ص ٢٧، ٢٨.
(٣) دار الأصفهاني، جدة، ١٤٠٠ هـ = ١٩٨٠ م، ص ١٤٤، ١٤٥.

وإضافة البلبل إلى ضمير المتكلم عند البواردي هي ـ بعينها ـ ما نجده لدى الشعراء الآخرين الذين لم يصرّحوا بتلك الإضافة، إذ نجد القرشي يختتم قصيدته (البلبل السجين) بقوله:

فمثلي حياتك يا بلبلي هي السّجن لولا الفدا الناضر

ونجد الفيصل يختتم قصيدته (البلبل الصامت) بقوله بروح المتكلم:

فاعذر اليوم ما ترى من ذهولي ودع القلب مغرقاً في النّواحِ
فالحياة التي أحب وأهوى أصبحت كالجحيم ملء جراحي

ونجد القرشي يقول في (البلبل) بضمير المتكلمين:

كم أثرتَ الهيام فينا وألهبـ ـت هوى كان ساكناً مطمئنا

وفي ذلك كله نجد البديل لياء المتكلم، إذ نرى الشاعر يتخذ من البلبل نافذة لذاته وصورة لنفسه، تماماً كما رمز الشاعر الكويتي فهد العسكر لنفسه في قصيدته البلبل[1]، والوحيد من بين هؤلاء الشعراء السعوديين الأربعة الذي صرّح بذاته في العنوان وفي مطلع كل فقرة من رباعياته، إذ يحرص على بدئها بالنداء وياء المتكلم هكذا (يا بلبلي)، إلى جانب التقديم النثري ـ كما قدمنا ـ فيما عدا الفقرة الأخيرة هو البواردي.

وإذا كنا قد رأينا الصفة عند الفيصل: الصمت، وعند القرشي: السجين، وعند الشبل: الأخرس فإنا نعجب حين نجد كل شاعر يذكر

(١) انظر هامش (٦) ص ١٢٢.

في قصيدته صفة هي عنوان قصيدة الآخر، فالشبل يذكر الصمت الذي عند الفيصل، يقول:

يـــا بلبلي مـــالـي أراك تحــوم فـي صمـت الحــزيـن

ويقول:

خــفــق الــيــأس أغــانــيــه بــصــمــت قــاهــر

والبواردي يذكر الخرس الذي هو صفة قصيدة الشبل، يقول:

وإذا بـلحني نـبـرةٌ خـرسـا[1] بـسـجـن فمي تـهـيـم

كما يذكر صفة السجين التي هي صفة قصيدة القرشي، يقول:

يـــا بـلبلي هـيـــا أجبـنـي. قـــال لـي. إنـي سـجـيـن

أما الفيصل الذي آثر الصمت وصفاً لقصيدته، فلم يستعر صفةً من صفات قصائد زملائه، وفي ذلك كله نجد وحدة المناخ النفسي لدى الشعراء الذين اتخذوا من البلبل صِنْواً لروحهم، وصورة من عاطفتهم، وتجسيداً لتجربتهم الشعرية، آية ذلك هذه الاستعارات غير المقصودة لصفات تتردد في قصائدهم بصرف النظر عن ذكر أيهم أسبق ـ زمنياً ـ في قصيدته، وآية ذلك ـ أيضاً ـ أننا برغم هذه الصفات كلها نجد البلبل ـ في قصائدهم ـ لا يكف عن الغناء، إذ نجد في هذه القصائد مما يشير إلى الغناء ومشتقاته مما يمكن الرجوع إليه:

النشيد، واللحن، وتناغى، وأشجى، وتغنّى، والشوادي، وأرنّ، وتغريده، وناغماً، والأغاريد، وجرسه، والأناشيد، والأنغام، وغَرِدات،

---

(١) سُهّلت الهمزة.

والتراتيل، ونجواك، وأطربت، وهدهدت الأذن، وشدواً مرّنا، وعبقري الصدى، ويرقص وزناً، وقيثارة، والأغنّ، والشدو، والقيثارة، وغنوة، ونـح، والملاحن، ويناغمه، والأغـاني، ونغم، والنغمـة، وتشـدو، وأصدح، وأنغام، وألحان، ونبرة.

وبرغم شيوع الغناء ومشتقاته وما يتصل به ـ على نحو ما ألمحنا ـ في تلك القصائد، فإنا نجد الفيصل حريصاً على الصمت في عنوان قصيدته وفي محتواها ما عدا كلمة النواح. . وهكذا نصل إلى أن البلبل ـ مهما تعددت صفاته التي تحول دون غنائه وشدوه ـ ناطق دائماً وهو الشاعر نفسه أو هو البلبل الشاعر.

ونقدم فيما يلي ملحقاً ببعض هذه الأعمـال التي دارت حول البلبل:

البلبل الصامت (١)

عبدالله الفيصل

آثَــر الـصمـتَ بلبــلُ الأدواحِ ... وتــولّى عن روضِـه الممْــراحِ
وغـنــاءُ الـهــزار عــاد بُـكــاءً ... وجفــا حُبَّــهُ لِكَيْــد الــلاّحـي
يـا أليفَ الشبـاب في أفـراحي ... وشريكي الصَّدوقَ في أتـراحي
كيف يهوَى الغناءَ مَنْ قد تحسَّى ... مِنْ أسى الدَّهر مُتْـرَعَ الأقداحِ
ودَهَتْــه بمــا يــروع العــوادي ... فـإذا الليـلُ عنـده كـالصبـاحِ
مِـنْ أسـاهُ ولــوعــةٍ تـتـلظّى ... تــركتــهُ في عــالم الأشبــاحِ
فاعذر اليوم ما ترى من ذُهولي ... ودَعِ القلبَ مُغْرقاً في النُّـواحِ
فــالحيــاةُ التي أحبُّ وأهــوى ... أصبحت كالجحيم ملءَ جراحي

---

(١) وحي الحرمان، الأصفهاني، جدة، ١٤٠٠هـ= ١٩٨٠، ص١٤٤، ١٤٥.

بلبلي (*)

سعد البواردي

[إلى بلبلي الذي شاركته أفراحه حول رحاب الأمل..
فشاركني آلامي وأنا أجتاز الصعاب]

يـا بلبلي غَنِّ كمـا غنيت في المـاضي لقلبـي
واصـدح بـأنغـام الـطليق فـإنهـا ألحـان حبي
فلقـد كـواني الـدهـر بـالـذكـرى كنـاقـوس لغلبي
ولقد سئمت من الحياة، فقـد سُلبت هناك دربي
يـا بـلبـلي غـنِّ جـنْـب الـسـاقـيـةْ
وأنـا جـوارك نـنتشي أمـلاً بـثغـر الـسـاقيـة
في صمت قلبي حـول لحنـك أمـة متـلاقيـة
وعلى جنـاحـك رفَّـة من لحـن حب بـاقيـه

يـا بلبلي هـذي الحيـاة أسىً بـذكـراهـا وغم
فـأنـا جـوارك في الهـوى وفي الفضـا وعلى القمم
طـيـر كـأنـت يطير لكن تحـت أجـنـحـة الألـم
هيـا، فـإني منصت يـا بلبلي، هـات النـغم!

(*) ذرات في الأفق، دار الإشعاع، ط ١، ص ٥١، ٣٨٢=٩١٢.

يــا بلبلي نــامت عيــون فــي الســرى إلا أنــا
فمتى تعــانقني الحيــاة فــأرتــوي كــأس الهنــا
ومـتى أراك مـثـلثـاً تـشــدو بـأـلـحـان الـمـنـى
ومـتى تـصــافحني يـد كــانت تـوفِّق بـيننــا

يــا بلبلي حـرِّكْ بلحنــك نبرةَ المــاضي صدى
فعلى جبيني لمحــة الــذكــرى وفي شفتي يَــداً
يــا بلبلي ردِّد أغــاريــد الــوفــا وأنــا الفــدا
فــالــورد جف بمهجـتي هـيــا فغنِّ لــه نـدى

يـا بلبلي مـالي أراك تحـوم في صمت الحـزين
هـل غـالبتـك شـرارةُ صفـرا من الألم الدفين؟
فبكيتَ قلبي كيف يصـرعـه الأسى وهــو الأمين
يــا بلبلي هيــا أجبني قــال لـي: إني سـجيـن

قـد كنتُ في أمسي طليقاً حـول أحـلامي أحـوم
أشـدو وأرقص بـالأمـاني فـوق سـاحـات الكـروم
وإذا بقلبي حـول قلبـك بــائسـاً يشكـو الهمـوم
وإذا بلحني نبــرة خــرســا بـسجـن فمـي تهـيم

البلبل الأخرس[1]...

محمد السليمان الشبل

يــتـلوى والأغــانــي بيــن جــنــبــيــه تــذوب
والأمــانــي فــي مآقــيــه دمــوع ولــهــيــب
يتلوى والـهــوى في قـلبــه الـدامي نـحيب
والــنــشــيــد الــحــلو آلام ويــأس ووجــيــب

* * *

يــتـلوى والأغــانــي بيــن جــنــبــيــه تــنــوح
نـغـم فــي قـلبــه الــخـفــاق يــغــدو ويــروح
كــل مــا فيــه من الــشــدو دمــوع وجــروح
وعــويــل من أسى المــاضي بــه اللحن فحيــح

* * *

يــتــلوى بــيــن أزهــار الــربــيــع الــنــاضــر
شــارد الــنــظرة يــشــدو بــأنــيــن حــائــر
خــفـق الــيــأس أغــانيــه بــصــمــت قــاهــر
وطــوى الــبــؤس أمــانــيــه بــيــأس ســاخــر

---

(١) نداء السحر، نادي الرياض الأدبي، ١٣٩٩ هـ/١٩٧٩، ص ٢٧.

أزهــر الــوادي فــمــاذا شــاقــه مــن زهــره
وهــو نــضــو يــتــلوى لــحــنــه فــي صــدره
وهــو نــضــو يــتــهــاوى قــلبــه فــي قــبــره
عــالــه الــيــأس فــنــاحــت روحــه فــي نــحــره

* * *

يلمــح المــرج ومــا فيــه من الــزهــر النضيــر
مــن ورود غــضــة الأوراق مــرواة الــعــبــيــر
نــســج الــطل حــواليــهــا من الــمــاء الــنــمــيــر
بــردة تــوقــظهــا الأنــســام بــاللحــن الــمــثــيــر

* * *

يلمــح الأطيــار في الــدوحــة من غصن لغصن
تــســكــب الــنــغــمــة أصــداء وتــشــدو وتــغــنــي
وتــذيب الخفقــة الحــراء في الــروض الأغــن
فيــرى الــدنيــا جحيمــا كــل مــا فيهــا تجنّي

البلبل السجين(١)

حسن عبد الله القرشي

حياتُكَ يا طائري غنوةٌ ... يرددُها نفسٌ حائرُ
أبحثَ لأبناءِ هذا الزمان ... أغاريدَ رتَّلها الشاعرُ
وأطلقتهم في مغاني الجنانِ ... وكم آدكَ الأسرُ والآسرُ
وذوَّبت روحكَ بين الرياضِ ... نشيداً هو الأملُ الساحرُ
فما حفظوا لكَ عهدَ الهوى ... وعهدُ الهوى ذِكْرُهُ زاهرُ
تنادَوْا بهونك يا ويحهم ... وشاقهمو غلُّك الغادرُ!
فنُح فالغصونُ هنا لوعة ... يسجِّلُها الجدولُ الثائرُ!
وهاتِ الملاحن بعد الغرامِ ... نحيباً يناغمُهُ الخاطِرُ
فمثلي حياتُك يا بلبلي ... هي السجن لولا الغدُ الناضرُ!

(١) القرشي، ديوانه، مج (١) (مواكب الذكريات).

وجدانيات: [١] البلبل

حسن عبد الله القرشي

رنَّحته الـريـاضُ حسناً أغَنَّـا ... يُتـرِعُ النفسَ سحره الغض فنّا

طـائـرٌ ملهم النشيـد تفـانى ... بين عِـطف الورود يسكـر هنَّا

عبق اللحن ما تصدّى لغير الـ ... ـحبِّ شَعّتْ رُؤاه في الرُّوح لحنا

رفـرفت نحـوه القلوب تُنـاغـ ... ـيه فأشجى القلوب حين تغنَّى

صيدحٌ كالفؤاد ما يملأ الكفَّ (م) ... ومـلءُ الـزمـان يختـال معنى!

فهو كالقلب في الطيور الشوادي ... كـم سبـاهـا بـفنّـه إذ أرنَّـا

وهو كالـروح للرياض الـزواهي ... ما بني في سوى حماهن وَكنا

يستفـزُّ النفـوس تغـريـده الحلـ ... ـو، ويسـري فيها حنـاناً وأمنـا

ناغماً يزرع الحنين ويهدي الشـ ... ـوق مـا سام في هـداياه مَنّـا

تتثنى لـه الغصـون افْـتتـانـا ... يـا لَسحـر الغصـون حين تثنَّى

عاشق هامَ بـالظلال لـدى الدوْ ... حِ ، وفي الأيك مستهاماً معنّى

ليس يرضى سوى الخمائل مثوى ... وسـوي فـرعهـا الـوريقِ مِجنّـا

أفعم الـروض بالسنا والأغاريـ ... ـد على جرسْه البـراعم تُجنى

يـا لَصادٍ إلى الـرؤى والأناشيـ ... ـد ومنـه الأنغـام تُفْتَنُّ حُسْنـا

---

(١) القرشي، ديوانه، مج ١ ط ٢ (البسمات).

يجتلي من مَفَـاتِنٍ راقصـاتٍ ويباهي اللِّذاتِ مأوى وشأنا

* * *

يـا أليف الـربيـع رفَّت مجالـ ـيه وطافت كؤوسه الغرُّ وهنا!
كم أثـرت الهيام فينـا وألهبـ ـت هـوى كـان ساكناً مطمئنّا
تتراءى الأحلام من فيك زُهراً غـرداتٍ يهجن مـا قـد يهجنا
وتزفُّ الأنسام من لحنك السا حـر عُرساً مجنَّحاً فـاق مغنى
التـراتيـل حـاليـاتٌ بنجـوا كَ، وكم هـدْهدت فؤاداً وأُذناً
أطربت من مرابع الكون ضحيا نَ، وأولته بـالجنى مـا تمنَّى
وأراغت لـه الـوصـال حفيّـاً دافقاً ليس يرغب الدهر ضنَّا!

* * *

رقْرِق الكون جذْولاً أيها (البلـ ـبل) عذباً ينسابُ شدواً مُرِنَّا
وأفضْـه شعـراً يمـوج ابتكـاراً عبقـري الصدى ويـرقص وزنـاً
هات من فرحة البشاشات ما شئـ ـتَ فقد أغفت البشاشات عنَّا!
هـو ذا الصبـح يجتليك محيّـاً بـاسمـاً للمنى فـيفتـرُّ سِنّـا
وهو ذا الرَّوض يصطفي في ازدهاءٍ منـك قِيثـاره الشجيَّ الأغنَّـا
فـاستفزَّ الهـوى بشدوك حُلواً أنت قِيثـارةُ الـريـاض تَغنَّى

البلبل، واللحن، والألم[1]

عبد الرحمن صالح العثماوي

إلى الشاعر الجريح محمد الحجي

ان تكن الجدران يا صاحبي
لفت بقايا جسمك الشاحب
فشعرك الصادق أنشودة
تهز قلب العالم الصاخب
لست وحيداً، كم فؤاد غدا
ليس بمسجون، ولا هارب
حيره في أمره عالم
يخلط بين الحق والواجبِ
عالمنا ـ اليوم ـ وآفاقه
صومعةٌ تهزأ بالراهب
عالمنا بحر، وأمواجه
تعصف بالمركب والراكب
يجتازه الناس على سفنهم
ونحن نجتاز على «قارب»
يا غائباً عنا، وفي وجهه
صورة وجه الأمل الشاحب
في قلبك الذائب خفق أرى
آثاره في قلبي الذائب
في صوتك الغاضب أنشودة
أسمعها في صوتي الغاضب
تاهت ليالينا بظلمائها
فأين ضوء القمر الغائب
أشواقنا ممزوجة بالأسى
وأرضنا تشكو من الغاصب

---

(١) الجزيرة ٢٦، جمادي الثانية ١٤٠١ هـ، ص ١١ ٣٠ إبريل ١٩٨١.

ونبعنا الصافي ــ على عهدنا ــ أصبح في شوق إلى شارب

كم «مبدع» تشرف أفكاره ولم يصل منزلة «اللاعب»

كم رغبة، والنفس تسعى لها يحجبها الغيب عن الراغب

وكم فؤاد يحمل الصدق لم يأنس ــ مدى العمر ــ إلى صاحب

حيرنا عالمنا يا أخي واختلط الموجب بالسالب

يا صاحبي، يا بلبلاً لم يزل يشدو برغم الألم الضارب

الناس يشقون بدنياهمو قد خدعوا بالأمل الكاذب

ونحن، في إيماننا منبع ليس بخداع ولا ناضب

في الله، ما نرجوه من رحمةٍ أَنْعِمْ بعون الخالق الواهب

* * *



الوجدان الجماعي

القدس
على ألسنة الشعراء

. . . للقدس رنين خاص في موسيقى الشعراء، تنبعث نغمات لحنها من قيثارة الشعراء فتخاطب القلوب لأنها نابعة من القلوب. . .

وكثيراً ما تغنى الشعراء بالقدس وأرسلوا لها قصائد حب وولاء وإعزاز، وبذلك تظل ذكراها عبقاً متجدداً فياضاً. . .

وما كان تغنى الشعراء بتلك المدينة العظيمة إلاَّ برهـاناً على ما تحتله المدينة من منزلة تاريخية ودينية ونفسية، وما يوم فتح صلاح الدين الأيوبي لها ببعيد، ففي اليوم السابع والعشرين من رجب عام ٥٨٣ هـ، ٢ تشرين الأول عام ١١٨٧ م. حمل المسلمون على خصومهم وقهروهم، وبلغوا سور المدينة فنقبوه، وعـادت القدس العـربية إلى أهلها. . .

ومضى من الزمن بعضه حتى جاء الشاعر اليهودي الإسباني «يهودا الحريزي» في زيارة للقدس سنة ١٢١٦ م. وروى أن اليهود قد أفادوا من جو الحرية الدينية الذي شاع في عهد صلاح الدين، فوفد إليها يهود من شتى أنحاء العالم. . .

وقال الشاعر السوداني محمد المجذوب في ديوانه «همسات قلب»:

كفكفي الدمع واهتفي   يا ابنة القدس للأسوَدْ
أوشك الليل يختفي   وسنا فجرنا يعودْ

وقال الشاعر السعودي محمد سعيد المشعان في ديوانه (نشوة الحزن بعنوان «أخي العربي»:

إلى العربي
إلى من عزّ بالنسبِ
إلى من تاه بالخطبِ
مدى الأيام والحقبِ
. . . .
تحدث ـ يا بن عمي ـ عن
بقايا الحب والثأر
. . . .
وأنبئنا عن القدس

ونكاد نستغرق صفحات عديدة حين نذكر ما تغنى به الشعراء في شتى أنحاء الوطن العربي بحب «القدس»، والاعتراف بمنزلتها بين سائر المدن. وقد تحققت لها هذه المنزلة من قديم ومن حديث، وحين تغنى بها الشعراء لم يتغنوا بها غناء عابراً. بل كان غناؤهم نابعاً من أصالة تاريخية تمتد عبر قرون وقرون، ومن عاطفة إنسانية رسخت في أعماق الإنسان، ومن عقيدة دينية ثابتة لا تتزعزع تنتصر على أية مقاومة أو تحديات.

بالكلمة الحلوة، وبالشعر الرصين خلد الشعراء أنفسهم حين ناجوا مدينة القدس، فحفظ ديوان الشعر العربي أشعارهم على مدى الزمن.

وحين يهتم الباحثون بتصنيف ديوان الشعر العربي سيجدون بين أيديهم ثروة ضخمة من الشعر دارت حول القدس منذ البارودي وشوقي والرصافي والنجفي وشكيب أرسلان وعبده بدوي ومحمد ابراهيم أبو سنة وأمثالهم من شعراء الأقطار العربية.

وها هو الشاعر السعودي حسن عبد الله القرشي يقول من قصيدة عنوانها «إخوة الثأر»:[1]

إخوةَ الثأرِ على الأرباضِ دَجْنُ — وعلى «القدْسِ» عدوٌّ مطمئنُّ
سَرقَ النصرَ وفي أفواهِنا — من مجاني نصرِنا سلوَى ومَنُّ
وتمطّى فإذا الدُّنيا لـهُ — مِهرجانٌ وإذا الآمالُ تدنُو

وفي ديوان الشعر السعودي نجد الشاعر السعودي في حلم شعري مع القدس، ها هو الشاعر محمد السليمان الشبل يغني للقدس في قصيدته «الشعر في أعياد النكسة»، وها هو عبد السلام هاشم حافظ يغني للقدس في قصيدته «رفض للمأساة» من ديوانه (عبير الأرض). أما زاهر بن عواض الألمعي فيقول في قصيدته «عودي إلى درب الجهاد»[2]:

المسجد الأقصى ويا لإهـابَةٍ — حرّى مضرَّجة تُحشرج في فمي
المسجد الأقصى وخفق حُشاشتي — منه ونبض تألمي وترنُّمي
يا قادة الإسلام ما زالت جرا — ح القدس في الآماق راعفة الدم

(١) ديوانه الكامل، دار العودة، بيروت ص ٥١١.

(٢) على درب الجهاد، ١٤٠٠هـ، ص ٩٢.



تعقيب

كانت قراءتنا في الصفحات السابقة في نماذج من الشعر السعودي لدى كل من:

محمد بن علي السنوسي، ومحمد السليمان الشبل، وعبدالله الفيصل، وغازي القصيبي وآخرين.

ونستطيع أن نقول إن نظرتنا انطلقت من منطلقين:

أحدهما: الالتفاتة الشعرية المحافظة.

وثانيهما: الالتفاتة الشعرية الوجدانية.

في المنطلق الأول وجدنا الشاعر يبدأ من التفاتة شعرية محافظة مسيرته نحو المعاصرة والتجديد، وجدنا ذلك في الصورة الفنية عند محمد بن علي السنوسي، و(نداء السحر) لمحمد السليمان الشبل وفي نظرة الشعراء للشعر والتجربة الشعرية.

والحق أن تلك الالتفاتة نحو التراث لم تقتصر على التمسّك بالشكل الموسيقي الذي استنبطه الخليل بن أحمد من الشعر العربي

القديم فحسب. بل تعدت ذلك إلى ما يتصل بالمضمون والبناء، فأضافوا إليه جديداً يرتبط بعصرهم ومجتمعهم.

أما المنطلق الثاني فهو وضوح الصدى الوجداني في شعر كل من عبدالله الفيصل، وغازي القصيبي، وسعد البواردي، وحسن عبدالله القرشي. وقد ضربنا مثلاً لذلك بحديث الشعراء عن الشعر والتجربة الشعرية، ثم بموضوع (البلبل) حيث اتخذه كثير من الشعراء السعوديين نافذة لذَواتهم، وبؤرة لشعورهم، عنه يصدرون، وبه يعبرون، وشاركهم في ذلك محمد السليمان الشبل وعبدالرحمن صالح العشماوي، فتحدثا عن البلبل.

وقد صنع ذلك قبلهم الشاعر السوري عمر أبو ريشة في قصيدة عن البلبل سنة ١٩٤٤، ثم الشاعر الكويتي فهد العسكر في قصيدته البلبل سنة ١٩٤٧، ويمكن القول إن البلبل عند هؤلاء جميعاً صورة لوجدان الشاعر، ونبض قلبه، حتى ليجوز لنا أن نعتبر البلبل ذات الشاعر، وغناءه الموقّع في ديوانه سواء وجدنا منهم من يجعله ناطقاً أو غير ناطق، حزيناً أو غير حزين، إضافة إلى ضمير المتكلم أم لا، ولذلك صلة وثقى بالتجربة الشعرية عند الشاعر، لمن شاء أن يدرس أبعاد التجربة الشعرية عنده، بشيء من «التفسير النفسيّ للأدب».

وقد حرصت على أن أذكر بعض النماذج الشعرية التي تدور حول البلبل بنصّها كاملة لمن شاء أن يتأمل تلك التجارب الشعرية عند هؤلاء الشعراء، وبعضهم سبقنا وذكر بجانب عنوان النص كلمة (وجدانيات)، وفي هذا ما يؤكد ما نرمي إليه من شيوع التيار الوجداني في هذه الظاهرة.

والحق أننا لا نقصد بهذين المنطلقين وضعهما في جانبين متقابلين متضادين. وإنما قصدنا من ذلك أن نبيّن أن الأولين امتاحوا من التراث فربما غلب على شعرهم كثير من نبض الوجدان الجماعي الراسخ في أعماق التراث، والمتفاعل مع العصر، آية ذلك أن وضوح الذات لديهم أقل من وضوحها لدى غيرهم.

أما الآخرون ــ أصحاب المنطلق الثاني ــ فنتصوّر أنهم يُصْدرون عن وجدان فردي؛ إذ تتضح الذات لديهم كثيراً.

وحين نتأمل استعاراتهم الفنية لرمز البلبل واتخاذهم هذا الطائر الشهير محوراً لعملهم الفني نتصور أنّه يمثّل معادلاً موضوعياً منه ينطلقون وإليه يعودون.

ولكي تتضح هذه النظرية يمكن لمن يشاء أن يوازن بين الأعمال الشعرية ــ هذه وغيرها ــ التي دارت حول البلبل وأعمال أخرى دارت حول مضوع عام: قومي، أو اجتماعي، أو ديني، أو... أو... فسيجد أن الوجدان في موضوع كالبلبل وجدان فردي ينبع من ذات الشاعر، بينما الموضوع القومي أو الديني يصدر من وجدان جماعي، ولعل إشارتنا الموجزة في موضوع (القدس على ألسنة الشعراء) ما يؤكد ذلك، إذ يصدر الشاعر فيه عن وجدان جماعي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بلحظة انفعاله الفني في إطار انفعال الجماعة التي ينتمي إليها، وهي أمّته بأسرها، أما البلبل ــ وما شاكله ــ فوجدان خاص... أو... حديث خاص همس به الشاعر في آذاننا... أو... أفئدتنا.

من المصادر والمراجع

أولاً: من المصادر

(١) **الأغاريد**، محمد بن علي السنوسي: الأصفهاني، جدة، د.ت.

(٢) **البسمات**، حسن عبدالله القرشي. دار العودة، بيروت، ط ٢.

(٣) **حيرة**، ماجد الحسيني. ط ٢، ١٣٨٦ هـ.

(٤) **الحيوان**، للجاحظ. ج ٧، تحقيق عبدالسلام هارون، الحلبي ١٩٣٨ ـ ١٩٤٧.

(٥) **ديوان القرشي**، دار العودة، بيروت.

(٦) **ذرات في الأفق**، سعد البواردي. دار الإشعاع، ط ١، ١٣٨٢ هـ = ١٩٦٢.

(٧) **شعراء من الجنوب**، محمد بن علي السنوسي وزميله. ط ١، جازان، ١٤٠٠ هـ = ١٩٨٠م.

(٨) **على درب الجهاد**، زاهر بن عواض الألمعي، الرياض، ١٤٠٠هـ.

(٩) **على ربى اليمامة**. عبدالله بن خميس.

(١٠) **عودة الفيضان**، عبدالسلام هاشم حافظ، ١٣٩٥ هـ = ١٩٧٥.

(١١) **غناء وشجن**، محمد سراج. خراز، ١٩٧٧.

(١٢) قصائد مختارة، غازي القصيبي، الرياض ١٣٩٩ هـ.

(١٣) **القلائد**، السنوسي. دار الكتاب العربي، القاهرة، د.ت.

(١٤) **اللوحات**، أحمد قنديل. مؤسسة قنديل.

(١٥) **لقاء لم يتم**، عبدالله الحميد. دار الجيل، القاهرة، ١٣٩٨ هـ = ١٩٧٨ م.

(١٦) **مواكب الذكريات**، حسن عبدالله القرشي، دار العودة، بيروت، ط ٢.

(١٧) **ندا السّحر**، محمد السّليمان الشبّل. كتاب الشهر (١٠) نادي الرياض الأدبي، ١٣٩٩ هـ = ١٩٧٩.

(١٨) **نشوة الحزن**، محمد سعد المشعان. الرياض.

(١٩) **وحي الحرمان**، عبدالله الفيصل. الأصفهاني، جدة، ١٤٠٠ هـ = ١٩٨٠ م.

ثانياً: من المراجع

(١) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر. عبدالقادر القط. الشباب، القاهرة، ١٩٧٨.

(٢) **الأدب المعاصر في الخليج العربي**، عبدالله محمد الطائي. القاهرة، ١٩٧٤.

(٣) **حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي**، س. موريه. ت سعد مصلوح، القاهرة.

(٤) **الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية**، بكري شيخ أمين. صيدا، بيروت ١٣٩٢ هـ = ١٩٧٢.

(٥) **دراسات نقدية**، أحمد كمال زكي. دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٠.

(٦) **ديوان الشعر في الأدب العربي**، يوسف نوفل. دار النهضة العربية، القاهـرة، ١٩٧٨.

(٧) **الديوان في الأدب والنقد**، العقاد والمازني. الشعب، القاهرة.

(٨) **رحلة إلى الأعماق**، محمد الدمياطي.

(٩) **سيرة شعرية**، غازي القصيبي. دار الفيصل، الرياض، ١٣٩٩ هـ.

(١٠) **شعراء الحجاز في العصر الحديث**، عبدالسلام الساس.

(١١) **شعراء نجد المعاصرون**، عبدالله بن إدريس، ط ١، ١٣٨٠ = ١٩٦٠.

(١٢) **الشعر الحديث في الحجاز**، عبدالرحيم أبو بكر. نادي المدينة المتوسط الأدبي، ١٣٩٧ = ١٩٧٧.

(١٣) **عمر أبو ريشة**، إيليا الحاوي، بيروت.

(١٤) **فهد العسكر، حياته وشعره**، عبدالله زكريا الأنصاري، الكويت، ط ٢، ١٩٧٠.

(١٥) **المرصاد**، إبراهيم هاشم فـلالي، النادي الأدبي بـالريـاض (٢٣). ١٤٠٠ هـ = ١٩٨٠.

(١٦) **مع الشعراء**، محمد بن علي السنوسي. نادي جازان، ج ١، ط ١.

(١٧) **الموسوعة الأدبية**، عبد السلام طـاهـر الساسي، ج ١، ج ٢، ج ٣، مكة ١٣٨٨ هـ ــ ١٣٩٥ هـ.

(١٨) **النقد والنقاد المعاصرون**، محمد مندور. نهضة مصر، القاهرة.

19 — Poetry: A Modern Guide to Its understanding and Enjoyment: Elizabeth Drew. 1959.

20 — The Name and Nature of poetry. A.E Housman (univ. press, Cambridge, 1945).

(٢١) الدوريات العربية.

